

A BALADA DO CÁRCERE

EDIÇÃO COMENTADA

Bruno TOLENTINO





A BALADA DO CÁRCERE

EDIÇÃO COMENTADA

Bruno TOLENTINO

1ª edição

Notas e organização de

JULIANA P. PEREZ

JESSÉ DE ALMEIDA PRIMO

MARTIM VASQUES DA CUNHA

GUILHERME MALZONI RABELLO

RENATO JOSÉ DE MORAES



EDITORA RECORD
RIO DE JANEIRO • SÃO PAULO

2016

CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO
SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ

T587b

Tolentino, Bruno, 1940-2007

Balada do cárcere [recurso eletrônico] / Bruno Tolentino ; organização Juliana P. Peres ... [et al.]. - 1. ed. - Rio de Janeiro : Record, 2016.

recurso digital

Formato: epub

Requisitos do sistema: adobe digital editions

Modo de acesso: world wide web

ISBN 978-85-01-10563-9 (recurso eletrônico)

1. Poesia brasileira. 2. Livros eletrônicos. I. Peres, Luliana P. II. Título.

16-36617

CDD: 869.1

CDU: 821.134.3(81)-1

Copyright © Bruno Tolentino, 1996, 2016

Design de capa: Marcelo Girard

Projeto gráfico e composição de miolo da versão impressa: Renata Vidal

Todos os direitos reservados. Proibida a reprodução, armazenamento ou transmissão de partes deste livro, através de quaisquer meios, sem prévia autorização por escrito.

Texto revisado segundo o novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa.

Direitos exclusivos desta edição reservados pela

EDITORA RECORD LTDA.

Rua Argentina, 171 — 20921-380 — Rio de Janeiro, RJ

Tel.: (21) 2585-2000.

Produzido no Brasil

ISBN 978-85-01-10563-9

Seja um leitor preferencial Record.

Cadastre-se e receba informações sobre nossos

lançamentos e nossas promoções.

Atendimento e venda direta ao leitor:

mdireto@record.com.br ou (21) 2585-2002.



SUMÁRIO

NOTA DOS ORGANIZADORES
ESCRITO NAS ESTRELAS
DA QUOD JUBES, DOMINE

PRIMEIRA PARTE

O NUMEROPATA (FALA O NARRADOR)

UM PRELÚDIO
O PAVÃO
A GRALHA
O NUMEROPATA
A ROLHA
A TEIA
O MAL-ENTENDIDO
DESCOBERTAS
O QUE EU POR FIM LHE DISSE:
E LHE CANTEI ENTÃO ESTE ACALANTO:

SEGUNDA PARTE

OS DELÍRIOS NA CELA (FALA O MINOTAURO)

O NARRADOR CONFESSA
O MONSTRENGO
O ÚLTIMO ACALANTO
O ESPECTRO DA ROSA

O ESPÍRITO DA LETRA
A QUEDA
PERFEIÇÃO, IMPERFEIÇÃO
NO LABIRINTO
O CISNE
A CORÇA
EPITALÂMIO
IL SOSPIROSO
LEGADO DE ÁCTEON*
IMPASSE
MEDUSA ENAMORADA
MAS QUEM SABE...
REMORSOS
EROS A PSIQUE
VESPERAL
A ÚLTIMA COTOVIA
TROMPE L'OEIL
INSTABILIDADE
O PÓRTICO
AS ENAMORADAS
ARIADNE EM NAXOS
O DIÁLOGO DA ALMA E DO DESEJO
O GNOMO
A MOLDURA VAZIA
O REFLEXO E A IMAGEM
ÍMPAR
O POMAR À TARDE

FINALE

O NARRADOR EPILOGA

A PAIXÃO SEGUNDO NÓS MESMOS
A VIDA TODA DE COSTAS

APÊNDICE

DJ & DÉJÀ VU

AS JOIAS E AS CARTAS DE AMOR

GLOSSÁRIO

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

NOTAS DAS VARIANTES E OBSERVAÇÕES

ÍNDICE DE TÍTULO E PRIMEIROS VERSOS

NOTA DOS ORGANIZADORES

O mesmo grupo de pessoas (Guilherme Malzoni Rabello, Martim Vasques da Cunha, Renato José de Moraes, Jessé de Almeida Primo e Juliana P. Perez) que organizou em 2010 a segunda edição de *As horas de Katharina* tem agora a oportunidade de organizar esta edição de *A balada do cárcere*.

A edição segue os mesmos critérios de *As horas*: dirige-se tanto aos leitores que desejam conhecer a obra de Tolentino quanto aos que já a conhecem e querem aprofundar sua leitura. Assim como na edição anterior, Jessé de Almeida Primo cotejou os poemas de *A balada do cárcere* existentes em outros livros e publicações e elaborou as notas das variantes, além de ter preparado algumas notas explicativas. As notas identificadas por *N. dos Org.* foram elaboradas por Juliana P. Perez, não sem a ajuda e erudição dos organizadores desta edição, e estão no rodapé, na mesma página do poema; já as notas de variantes foram assinaladas com algarismos romanos e constam do final do livro. Nos ensaios de Tolentino que abrem e encerram o livro, unimos as novas notas às do texto original, escritas pelo próprio Tolentino, as quais não apresentam nenhuma indicação extra.

Em *A balada do cárcere*, decidimos elaborar um breve glossário, uma vez que a leitura atenta dos poemas mostra que as imagens principais deste livro de Tolentino provêm da mitologia grega e de peças de Shakespeare. Personagens

como o Minotauro ou Otelo, por exemplo, são recorrentes ao longo do livro; introduzir notas em cada uma das menções a esses personagens causaria interrupções desnecessárias à leitura. Os personagens que constam do glossário estão indicadas por um asterisco (*). Assim, esperamos tornar a leitura dos poemas mais fluida, sem deixar de oferecer as informações necessárias para uma melhor compreensão.

A apresentação do livro ficou a cargo de Érico Nogueira, um dos mais talentosos poetas da nova geração literária. Agradecemos também a ajuda de Matheus Barreto no detalhista trabalho de transcrever *A balada* para um arquivo Word, já que antes o livro sobrevivia somente em sua versão impressa. Como na publicação de *As horas de Katharina/A andorinha*, desejamos que esta nova edição de *A balada do cárcere* sirva para que o leitor descubra a poesia de Bruno Tolentino.

Os organizadores
São Paulo, 12 de outubro de 2014

ESCRITO NAS ESTRELAS

Érico Nogueira

O CÁRCERE

Em entrevista publicada como apêndice à primeira edição de *A balada do cárcere*, Tolentino descrevia sua temporada na prisão como um acontecimento de primeira grandeza, não só no aspecto pessoal, mas também, e sobretudo, no poético:¹

Foi uma coisa fabulosa, tenho saudades daquele tempo que enriqueceu minha vida pessoal e revolucionou minha percepção das artes da linguagem. Prenderam um esteta e soltaram um poeta!

Ora, sendo, pois, como o próprio autor admite, um evento *poeticamente* relevante, sua experiência no cárcere pede consideração minuciosa, e, portanto, fugindo às simplificações do biografismo, para o qual a obra é mecânico reflexo da vida, nos enseja a relatar os sucessos que, culminando nessa experiência, teriam, para Bruno, tão momentosa relevância literária.

As circunstâncias que envolveram a prisão de Bruno Tolentino jamais foram suficientemente esclarecidas entre nós. Quer porque o poeta não haja revelado a história completa, quer porque jornalistas e estudiosos não se deram ao trabalho de investigar, a verdade é que nunca ninguém estabeleceu com segurança a mera sequência factual que redundou na sua prisão em flagrante, julgamento, cadeia e

ulterior deportação. Vivendo havia mais de vinte anos na Europa, àquela altura – Itália, França e por último Inglaterra –, Tolentino publicara uma coletânea em francês² e outra em inglês,³ e aparentemente abandonara a poesia vernácula, constante, então, apenas de um único livro.⁴ Nada mais natural, portanto, em se tratando de um poeta de um livro só, pouco lido e pouco conhecido no país, que os fatos relatados em matéria do *Oxford Mail* aos 4 de maio de 1988 não chamassem a atenção do noticiário brasileiro,⁵ mais preocupado com a constituinte e os rumos da nação após o fim do regime militar. Façamos, então, um breve resumo.

Em julho de 1987, afundado em dívidas e desesperado por dinheiro, Bruno Tolentino⁶ consultou a vidente Lois Dewhurst Bull sobre um futuro que a ele podia parecer incerto, claro, embora, para alguém como ela, fosse muito fácil de adivinhar: pretendendo trazer um quilo de cocaína da Colômbia para a Inglaterra, Bruno perguntava, primeiro, se os astros lhe eram favoráveis, segundo, se Edgar Cifuentes e John Montoya, seus comparsas ali presentes, eram homens dignos de sua confiança. Foi então que a previdente Lois, segundo o próprio depoimento, fez a mais certa e exata previsão da carreira – Bruno tinha de tomar cuidado com os oficiais da alfândega (um dos quais, ó destino, era mui amigo dela) e evitar o flagrante de tráfico internacional. Sem saber que armara a própria arapuca – nem muito menos quão importante isto seria para sua carreira de escritor –, vejo Bruno sorrir e ir-se embora contente.

O resto é mais ou menos simples, e está documentado, por exemplo, sem contar o dito artigo de jornal, em cartas que Bruno trocou com seus amigos mais próximos e em intimações que eles receberam para depor no processo.⁷ Advertidos, pois, pela mencionada vidente, logo após o encontro com Bruno, os oficiais da alfândega o flagraram no aeroporto de Heathrow, em setembro de 1987, com cerca de um quilo de cocaína na mala, quantidade avaliada, em valores corrigidos e atualizados, em mais de 2,5 milhões de reais, hoje. Cumpriu

prisão preventiva em Londres, no presídio de Wormwood Scrubs, e começou a ser julgado em 13 de abril de 1988. Depois de quase três semanas de julgamento, foi condenado, em 3 de maio de 1988, à pena de onze anos de reclusão por formação de quadrilha e tráfico de drogas, de que chegou a pagar a metade, entre os cárceres de Dartmoor e Verne, principalmente. Foi solto e deportado em 1993, ano em que retornou ao Brasil – onde já em 1994 publicava o exuberante *As horas de Katharina*, verdadeiro divisor de águas da poesia nacional.⁸

A vertiginosa rapidez com que suas publicações se seguiram – *Os deuses de hoje* (1995), *Os sapos de ontem* (1995), *A balada do cárcere* (1996), a edição definitiva de *Anulação & outros reparos* (1998), *O mundo como Ideia* (2002) e *A imitação do amanhecer* (2006) –, aliada ao teor de algumas cartas que remeteu da prisão, permite conjecturar que foi lá mesmo, na prisão, onde Bruno compôs boa parte de sua poesia vernácula, que desenvolveria e emendaria incansavelmente nos anos seguintes, até sua morte, em 2007. Ora, se, pois, como temos visto e revisto, o confinamento foi fundamental tanto para a sua vida como para a sua obra, um livro como *A balada do cárcere*, cujo assunto é precisamente o confinamento, desempenha, nessa obra, função igualmente fundamental – a saber, a de *suprassumo* ou quintessência, que em si contém de maneira concentrada, mas nem por isso menos perceptível, as principais linhas de força da poética do autor. A ser assim, o que pretendemos, primeiro, é fazer breve apanhado dessa poética, tal e como aparece no mais longo e importante ensaio crítico que Tolentino escreveu,⁹ e, depois, mostrar como *A balada do cárcere* é uma possível expressão concreta dos mesmos princípios teóricos.

A POÉTICA

Em matéria de poesia e poética, os anos 1990 talvez possam descrever-se, no

Brasil, como a década de João Cabral de Melo Neto, ou, mais exatamente, como o período culminante de sua canonização, iniciada em 1942 com a publicação de um então promissor volume de estreia.¹⁰ Príncipe dos poetas brasileiros desde a morte de Drummond, em 1987, e ganhador, em 1990, do prestigiosíssimo Prêmio Camões, Cabral teve a obra completa¹¹ lançada pela primeira vez em 1994, e uma segunda e atualizada edição em dois volumes de sua poesia completa¹² em 1997, publicações essas que, secundadas pela aclamação de poetas, críticos e professores universitários do porte de Haroldo de Campos,¹³ João Alexandre Barbosa¹⁴ e Antonio Carlos Secchin,¹⁵ entre tantos outros, lhe valeram a ele, ou antes a seus princípios compositivos, uma preeminência e autoridade que beiravam o vigor de lei. Num clima poético como esse, dominado por palavras de ordem como “concretude”, “objetividade”, “concentração” e “antilirismo”, a poesia filosófica e classicamente lírica de Tolentino soou como música nova aos ouvidos mais atentos.¹⁶

Se, pois, estribados no longo prefácio de *O mundo como Ideia*, pudermos definir numa única palavra a poética que defende, diremos que se trata de empresa *classicizante* – quando menos, porque, a despeito de tudo o que evidentemente distingue Bruno Tolentino dos poetas árcades (protótipos da tendência classicizante entre nós), a circunstância de pretender definir a) a natureza e a finalidade da poesia, b) a forma do poema e c) o mister do poeta, e de atribuir valor paradigmático às suas definições, insere o seu programa poético em tradição que, de Horácio a Boileau e Cândido Lusitano, vem-se chamando clássica, neoclássica ou qualquer outra denominação equivalente.¹⁷ Com efeito, sendo esses três autores, como são, modelos autorizados do classicismo literário, todo programa que se articule em torno dos três eixos ou partes principais em que eles dividem a poética – a saber, a arte, a obra e o artífice¹⁸ –, e que, ao fazê-lo, busque princípios ou regras gerais, válidas para todos os gêneros da poesia,

participa, em grau maior ou menor, do mesmo classicismo de que os outros são modelos. Vejamos como e por que é precisamente este o caso de Tolentino.

Desde a *Poética* de Aristóteles, passando pelo célebre *ut pictura poesis* horaciano, a comparação entre poesia e pintura é um lugar-comum obrigatório nas poéticas ditas clássicas ou neoclássicas.¹⁹ Não seria Tolentino a fugir a essa regra: de fato, toda a longa reflexão teórica que precede os poemas de *O mundo como Ideia* não é outra coisa que a reproposição, em termos bastante originais, da relação entre o sensível e o inteligível, o concreto e o abstrato, o temporal e o intemporal, estudada por Yves Bonnefoy nas artes pictóricas e na poesia.²⁰ Assim sendo, compreende-se melhor a descrição do cerne e escopo desta última que Tolentino nos oferece no final do mencionado prefácio:²¹

Assim como na genuína música que se faz com ideias, no poema clara e organicamente enunciado, assim nas telas e afrescos e vitrais e mosaicos em que a grande arte confronta a enfermidade do olhar, adverte-se a imanência do eterno no sensível: em qualquer desses difíceis, frágeis triunfos, brilha perfurando a bruma o mundo reconciliado para além das loucas teosofias da Ideia.

Ora, partindo da célebre definição de Ricardo Reis,²² e desde logo equiparando o poema bem logrado com o mosaico, o vitral, o afresco e a tela, Tolentino a expande e especifica de tal modo que, ao fim e ao cabo, produz nova definição: genuína poesia é aquela música (de palavras) que, primeiro, a par e par das artes pictóricas, sabe-se abstrata sem ser idealista, e que, segundo, aberta à transcendência mas atenta ao imediato, reconcilia o inteligível com o sensível sem pretender substituir nenhum dos dois. Música de ideias, portanto, não da Ideia. Constructo mental ciente da própria precariedade, não emplasto Brás Cubas nem pedra filosofal.

Na condição de constructo, pois, o poema, instância particular que a definição geral de poesia necessariamente assume ao manifestar-se, possui característicos elocutórios mais ou menos apropriados para a hercúlea tarefa de reunir o eterno e o efêmero, o que evidentemente leva o poeta a procurar o

melhor meio de cumpri-la: forma fixa, verso livre ou suportes materiais de vanguarda? A resposta de Bruno é reveladora:²³

Quaisquer que fossem as inevitáveis questões técnico-expressivas a um dado momento, a forma ou era a tradução natural e concisa, perene e atual, de valores igualmente temporais e – como não? – espirituais, ou era muda, morta, informe.

De uma tal perspectiva, portanto, a oposição entre tradicionalismo e vanguarda, classicismo e romantismo, antigos e modernos é uma falsa oposição, porque ou bem o poeta, usando a forma que lhe aprouver, consegue fundir o temporal e o espiritual no seu poema, ou bem o não consegue – e ponto final. Logo, a preferência de Tolentino pelas formas tradicionais é menos “um desejo de contrarreforma no âmbito da modernidade”, como a ela se referiu Marcos Siscar em artigo recente,²⁴ do que a maneira absolutamente pessoal, e nesse sentido intransferível, que o poeta encontrou para desempenhar o melhor que pudesse o que julga ser o seu mister. Se foi bem-sucedido ou não (e a nós nos parece que foi), aí é outra história.

Enfim, ao conceber a poesia como música de ideias, o poema como forma plural, e o ofício do poeta como reconciliação do fugaz e do transcendente – e, ademais, pretender que tal concepção tenha validade mais ou menos geral, para além de vicissitudes e particularismos –, Tolentino não só se insere na antiga e venerável tradição clássica como também, no interior dessa tradição, dá continuidade à *poesia do pensamento* tão exemplarmente representada por Luís de Camões, Antero de Quental, Fernando Pessoa e Carlos Drummond de Andrade em português.²⁵ Posto isso, e sabendo que tal programa foi duro questionamento da poética dominante ao longo da década de 1990, passemos, finalmente, à consideração de *A balada do cárcere*.

A BALADA

De um ponto de vista histórico-biográfico, a publicação de *A balada do*

cárcere em 1996 pode ser interpretada como a mais consistente resposta do autor a uma querela iniciada dois anos antes nas páginas de *O Estado de S. Paulo*, e à qual o professor John Milton, em artigo inteligente e imparcial, muito corretamente chamou “a guerra das traduções”.²⁶ Para além de pura (e acerba) altercação sobre tradução literária, contudo, a querela entre Augusto de Campos e Bruno Tolentino foi também, e principalmente, um confronto entre mundividências e poéticas opostas, e ofereceu a este último, que se encontrava em situação bem distinta da do primeiro no tocante ao lugar, influência e reconhecimento público de sua obra, a dupla ocasião de fazer-se conhecer e, ao mesmo tempo, atacando uma das pedras de toque da poética de Campos, como era e é sua reconhecida competência tradutória, questionar-lhe a própria centralidade no ensino acadêmico e no debate público sobre poesia no Brasil.²⁷

Nada obstante, *A balada do cárcere* não é um libelo contra a teoria e a prática tradutórias dos poetas concretos em geral, e de Augusto em particular – senão, isto sim, um libreto para ser lido sem nenhum outro acompanhamento que a simples música das palavras, e cujo viés polêmico põe em xeque as premissas e conclusões teórico-críticas defendidas por Campos desde o pioneiro *O balanço da bossa*, publicado em 1968. Em poucas palavras, ao aproximar especialmente as canções de Caetano Veloso e Gilberto Gil da arte de vanguarda, e considerar algumas de suas letras como verdadeiros poemas, Augusto de Campos criava um filão em si mesmo rico e prenhe de sugestões inovadoras, decerto, mas que, explorado à exaustão pelo *establishment* acadêmico e jornalístico,²⁸ acabaria por ingenuamente equiparar poesia com letra de canção – realidades essas que, embora passíveis de se comparar, em geral não têm nem podem ter o mesmo valor artístico de um ponto de vista exclusivamente retórico ou literário.

Em vez de se concentrar no aspecto puramente elocutório, porém, logo no início de seu prefácio à *Balada* Tolentino distingue poesia e letra, entre outros característicos que tais, pela *verticalidade* que julga constitutiva daquela, em

contraste com a predominante *horizontalidade* desta.²⁹ Distinção indubitavelmente clássica que encarece a relativa precedência do assunto sobre o estilo³⁰ – porquanto é a matéria em princípio mais elevada e profunda da poesia a reclamar uma forma que, lançando mão de recursos linguísticos mais amplos e complexos que os da letra de canção, é por isso mesmo mais adequada à maior complexidade e amplitude do que o poema enuncia –, ela requer que se especifique, de uma maneira ou de outra, que matéria ou assunto tão altos e arcanos são esses, afinal. O poeta não se faz de rogado.³¹

(...) as áreas de ambiguidade inseparáveis da busca de autoconhecimento, o *chiaroscuro* da consciência, aquelas *shades of meaning* do eterno paradoxo humano. A tudo isso corresponde em seus mais puros momentos apenas a arte da poesia (...).

Dessa maneira, o tema de *A balada do cárcere* não é outro senão a passagem da inconsciência para a consciência, ou da ignorância para o conhecimento de si, representada como progressiva aquisição de uma linguagem capaz de articular tão exatamente quanto possível isto mesmo (o eu profundo) que se passou a conhecer – ou, numa palavra, o livro é um drama de consciência a par e par de um drama de linguagem, e vice-versa. Que isto não seja assunto para letra de canção – pelo simples e patente motivo de, nela e por ela, não poder ser desenvolvido como convém – parece uma obviedade. Alguém ainda duvida?

Constante de quarenta e três poemas irregularmente divididos em três seções, e com predominância do decassílabo e do heptassílabo sobre outros metros menos frequentes, *A balada do cárcere* é, portanto, o relato ficcional do narrador sobre sua experiência (real) na cadeia britânica, centrado na figura de um misterioso condenado à prisão perpétua a que chama o *Numeropata*, ou, etimologicamente, “o que sofre do número”. Ora, se sofrer do número, ou do mal do número, é exatamente o que caracteriza o artista e poeta idealista que, fazendo música da Ideia, não de ideias, pretende que sua obra reconstrua e, ao fim e ao cabo, substitua o mundo-como-tal,³² então o Numeropata, haja ou não

existido uma pessoa de carne e osso que lhe serviu de modelo, é antes de tudo e por tudo um *alter ego* do narrador, cuja função eminentemente didática, na economia do livro, é a de alegoria e exemplo do artista em prisão perpétua, que insiste em trocar o real pelo ideal, mas que alcança a liberdade possível quando toma consciência de si e de suas forças, as quais reconhece incapazes de criar artefato nenhum que faça as vezes da vida. Entre a Ideia e o mundo, portanto, o Numeropata felizmente escolhe a segunda opção.

Não por acaso, segundo palavras suas que lemos no início deste texto, a transformação do Numeropata é muito semelhante à de Tolentino em pessoa, que entrou na cadeia como esteta e saiu poeta consumado. Sabendo das vicissitudes reais que lhe afligiram, fica difícil não ler esta *Balada* como o testemunho (ficcional) de uma vivência concreta, no qual o depoente nos conta via personagens como a conquista da verdadeira poesia redunda em autoconhecimento, ou, inversamente, como o conhecimento de si leva à aquisição da verdadeira linguagem: desde que língua e consciência andem juntas, a ordem pouco importa.

Finalmente, já que se falou em testemunho, permito-me terminar este ensaio com palavras de cunho pessoal. Conheci Tolentino em 2003, no lançamento de *O mundo como Ideia*. Poeta aspirante àquela altura, a convivência e a amizade com ele foram imprescindíveis para que encontrasse minha própria voz. Feitas as contas, porém, isto de um poeta encontrar-se não foi lá tão difícil, no meu caso – afinal, ninguém menos que Bruno Tolentino estava lá, pronto para indicar leituras e ler criticamente os meus poemas. No dele, contudo, o caminho foi incomensuravelmente mais tortuoso e mais interessante, com um resultado também incomparavelmente superior. As menores coisas da vida sempre assumiam um aspecto providencial, urgente, misterioso e profundo quando aconteciam a Tolentino. Sua ida à vidente é uma prova – fato corriqueiro e sem maior importância, à primeira vista, hoje parece que continha em potência toda

a sua obra subsequente, a julgar pelo que diz esta *Balada*. Agora chega de lenga-lenga: mãos à obra, leitor!

Notas:

1. “As joias e as cartas de amor”, in: *A balada do cárcere*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996, p. 126. Cf. p. 181 desta edição.
2. *Le vrai le vain: Um lume no exílio*. Paris: Actuels, 1971.
3. *About the hunt*. Oxford: OPN, 1978.
4. *Anulação & outros reparos*. São Paulo: Massao Ohno, 1963.
5. Cf. “Drug Smuggling Poet had £200,000 for Cocaine: Brazilian asked Medium about his Prospects”, in: *Oxford Mail*, quarta-feira, 4 de maio de 1988, p. 3.
6. O comportamento religioso de Tolentino ao final dos anos 1980 foi muito acuradamente descrito pelo crítico britânico Chris Miller, sua testemunha ocular, nos seguintes termos: “Eu definiria seu sistema de crenças como ‘hipocondria cosmológica’: Bruno combinava um catolicismo residual com ritos de vodu, astrologia e quase toda prática religiosa que lhe estivesse à disposição.” Cf. Chris Miller, “Bruno Tolentino”, in: *PN Review* 180, Volume 34, Number 4, March / April 2008, p. 8. Tradução nossa.
7. Agradeço vivamente a assistência de Chris Miller, Martine Pappalardo e Simon Pringle, que, facultando-me o acesso a seus documentos pessoais, permitiram a reconstrução dos eventos referidos neste texto.
8. Cf. Érico Nogueira, “Vinte anos de Katharina”, in: *Portal Terra Magazine*, blog do Érico Nogueira, <http://terramagazine.terra.com.br/erico-nogueira/blog/2014/05/09/vinte-anos-de-katharina/> (acesso em 16/5/2014): “Ousando dar vida nova à mais genuína e clássica tradição do idioma, caracterizada, desde o insuperável Camões, por linguagem que funde pensamento e emoção, e eleva as contradições do amor às raias do transcendente, Tolentino recolocou a poesia filosófica na ordem do dia, a qual andava proscribida da imprensa e da universidade pelo fanatismo intelectual de certos críticos de peso, que ou eram (e alguns ainda são) formalistas rígidos ou marxistas religiosos. Assim, o feito pioneiro de Bruno Tolentino criou as condições para que uma poesia de cunho clássico, mais especulativa e menos materialista, voltasse a ser lida e apreciada na academia e nos grandes meios de comunicação. Ao renovar essa possibilidade, *As horas de Katharina* tornou-se um marco.”
9. Cf. “A gênese do livro: um prólogo”, in: *O mundo como Ideia*. São Paulo: Globo, 2002, p. 13-88.
10. Cf. Antonio Candido, “Notas de crítica literária – Poesia ao norte”, in: *Textos de*

- intervenção*. Seleção, apresentação e notas de Vinícius Dantas. São Paulo: Duas Cidades / Editora 34, 2002, p. 135-142.
11. Cf. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
 12. Cf. *Serial e antes. a educação pela pedra e depois*. 2 Volumes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
 13. Cf. “Os ‘poetas concretos’ e João Cabral de Melo Neto. Um testemunho”. *Revista Colóquio/Letras*, nº 157-158, julho de 2000, p. 27-32.
 14. Cf. *João Cabral de Melo Neto*. Coleção Folha Explica. São Paulo: Publifolha, 2001.
 15. Cf. *João Cabral: A poesia do menos*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.
 16. Cf. Arnaldo Jabor, “Tolentino traz de volta a peste clássica”, in: *Folha de S. Paulo*, Caderno “Ilustrada”, 19 de julho de 1994.
 17. O adjetivo *classicus*, em latim, cujo sentido original é “de primeira classe ou grandeza”, foi tardiamente aplicado para descrever os autores modelares, que deviam ser imitados e glosados por quem quer que aspirasse à correção do idioma. Desse modo, autor ou poesia clássicos são simplesmente os de primeira classe ou ordem, que se erigem em modelo ou norma para os demais. Todas as poéticas classicizantes, a de Tolentino inclusive, apresentam, em alguma medida, essa pretensão normativa ou modelar. Cf. Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*. 11. Auflage. Tübingen/Basilea: Francke Verlag, 1993, p. 253-256.
 18. Cf. Heinrich Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik*. 4. Auflage. Stuttgart: Franz Steiner, 2008, p. 552-554.
 19. Cf. *passim* Felipe Simas, “*Ut pictura poesis*: um panorama histórico das relações entre poesia e pintura”. Tese de doutorado. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica, 2014.
 20. Cf. *passim* Yves Bonnefoy, *L'improbable et autres essais*. Paris: Gallimard, 1992.
 21. *Op. cit.* (2002), p. 84.
 22. Cf. Fernando Pessoa, “Ricardo Reis”, in: *Obra em prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1974, p. 142: “Eu, porém, antes diria que a poesia é uma música que se faz com ideias, e por isso com palavras.”
 23. *Op. cit.* (2002), p. 83.
 24. Cf. “A História como múmia: Sobre a poesia de Bruno Tolentino”. *Revista Texto Poético*, vol. 14, 1º semestre de 2013, p. 110.
 25. Tal enumeração não é nem pretende ser exaustiva, e inclui nomes como o brasileiro Alberto da Cunha Melo e o português António Franco Alexandre, entre outros.
 26. Cf. John Milton, “Augusto de Campos e Bruno Tolentino: A guerra das traduções”. *Cadernos de tradução*, vol. 1, nº 1, 1996, p. 13-26.
 27. Cf. *ibid.*, p. 21: “Enquanto a linguagem de Augusto de Campos [durante a querela] é a de

alguém que está ‘no centro’ e que quer ficar lá, a linguagem de Bruno Tolentino é de alguém que quer entrar, que quer tomar o lugar que Augusto de Campos atualmente ocupa. Uma grande ironia é que Augusto de Campos frequentemente usa o termo ‘vanguardista’ para se descrever, enquanto defende o poder que conquistou. Mas é impossível para um poeta que já tem um certo sucesso ficar sempre na vanguarda.” Ainda que se note, talvez, uma pequena queda de prestígio da poética de Campos – que hoje divide a primazia universitária com uma espécie de multiculturalismo tupiniquim – e uma pequena elevação da de Tolentino – que apenas começa a ser objeto de estudos acadêmicos –, a situação que John Milton descreve em 1996 é basicamente a mesma em 2014.

28. Cf., a propósito, sobre a transformação do projeto concretista, de vanguarda em *status quo*, *ibid.*, p. 20.
29. Cf. *op. cit.* (1996), p. 9: “E, malgrado a grandiosidade dos *negro spirituals*, por exemplo, mantenho que só a poesia, a linguagem profunda de uma raça, tem a amplitude de meios capazes de dar à complexidade da condição humana aquela dimensão de verticalidade correspondente às grandes perplexidades da alma.” Vide p.27 desta edição.
30. Em poética e retórica clássicas, a maior ou menor dignidade da matéria enseja respectivamente mais ou menos rebuscados artifícios elocutórios – ou, numa palavra, o assunto é que determina o estilo. Cf. Heinrich Lausberg, *op. cit.*, p. 507-511.
31. *Op. cit.* (1996), p. 11. Cf. p. 31-32 desta edição.
32. Cf. *op. cit.* (2002), p. 25: “... mais claramente que em todas as artes, na arte do visível o mundo-como-ideia apodera-se do real tratando de substituí-lo pela ancestral magia do número [...].”

DA QUOD JUBES, DOMINE ¹

Disse, numa entrevista ao *Jornal do Brasil*,² que jamais como na experiência do cárcere me aparecera tão nítida a natureza da diferença, da distância expressiva entre o texto de um poema e as palavras de uma canção, seja esta de cunho popular ou erudito. E, malgrado a grandiosidade dos *negro spirituals*,³ por exemplo, mantenho que só a poesia, a linguagem profunda de uma raça, tem a amplitude de meios capazes de dar à complexidade da condição humana aquela dimensão de verticalidade correspondente às grandes perplexidades da alma. Há situações extremas, como a do encarceramento, em que a criatura se confronta com questões fundamentais para as quais está quase sempre despreparada: à falta de um público sobre o qual projetá-las, caem as máscaras, e um certo grau cada vez mais desafiante de introspecção torna-se inevitável. A esse nível a solidão é produtora de linguagem, ou de desespero. Se Cocteau⁴ tinha razão ao sugerir que o homem se mata porque não consegue tornar-se poeta, a raridade desta última operação do espírito passa pela dificuldade do acesso àquela linguagem cuja decantação individual nasce de uma reconquista dos valores acumulados pela tradição expressiva de toda uma raça. Uma cultura nunca é mais nem menos que um celeiro vivo, sem cujos grãos acumulados não há esforço de expressão pessoal que consiga produzir a antemanhã de uma nova e verdadeira colheita.

Esse acervo para além de todo preço está contido, antes de tudo, no idioma

da poesia, naquela linguagem profunda por cuja limpidez e confiabilidade gerações inteiras respondem. Os grandes – e os menos grandes – poetas do passado são mais que os guardiães da consciência integral de um povo, são seus perpétuos inseminadores. Assim como a criança não aprende a falar senão a partir daquilo que *ouve*, o adulto que se defronta com o desafio da arte da escrita não tem como aprender a expressar-se em qualquer coisa como um canto pessoal senão a partir daquilo que já *houve*. E assim como um certo lirismo singelo, feito de levezas e doçuras decorrentes de sensações imediatas e dirigidas a reações por assim dizer epidérmicas, pode muito bem exprimir a sensibilidade típica de um povo a um dado momento – na mesma medida é igualmente incapaz de sustentar efetivamente a inteireza do ser nos graves momentos de ascensão ou descida da alma humana. É naquele momento vertical do espírito que cedo ou tarde o leva a medir-se com as grandes questões que o desafiam, é nesse mover-se para cima ou para baixo que o ser alcança sua dignidade e define seu lugar e sua posição ante o real, o bem, o mal, a vida e a morte. Aqui é o poeta que resume a raça, é ele que a afirma e a canta, onde o mero cantador simplesmente seus males espanta.

Talvez seja que a simples emoção impele ao canto e ao traduzir-se nele necessariamente simplifica seus termos, limita-os ao entendimento imediato; a emoção pensada e transformada em linguagem, por sua vez, compele à operação de poesia, bem mais complexa, àquela que por sua própria natureza vai mais longe, a um tempo mais ao alto e mais ao fundo, e resulta no poema, esse marco inamovível na trajetória espiritual de um povo. E, se assim for, será porque a vida do espírito tem seu idioma próprio, e este afina-se segundo a escala das altitudes ou dos abismos a que é chamado. Nada menos que uma linguagem prospectiva e elucidatória estará jamais em grau de corresponder às altas febres do espírito, menos ainda aos seus mergulhos e imersões nos precipícios da alma humana.⁵

Neste livro procura-se *contar* uma história que em toda sua pungente complexidade, a um tempo metafísica e psicológica, não teria como ser *cantada*. Suspeito que nem mesmo os *libretti* sustendo os gênios musicais de um Britten ou de um Janacek⁶ teriam como dar conta dos meandros da mente, dos desvãos da alma do meu numeropata. Como imaginar uma completa transformação em ópera ou oratório dos abismos sucessivos, página a página contidos em *Os irmãos Karamazov*? Ou em *Quincas Borba*?⁷ Passada a euforia um tanto simplória do alto Romantismo,⁸ as perplexidades da alma ante seus próprios abismos acomoda-se mal até mesmo aos esquemas da composição erudita, do drama musical; este parece capaz de traduzir, quando muito, a densidade emotiva, mas cada vez menos as áreas de ambiguidade inseparáveis da busca de autoconhecimento, o *chiaroscuro* da consciência, aquelas *shades of meaning* do eterno paradoxo humano. A tudo isso corresponde em seus mais puros momentos apenas a arte da poesia; entendido o termo, claro está, de modo a encampar igualmente as passagens irrepetíveis de mestres da narrativa tais um Conrad em *Almayer's folly*, um Flaubert em *Salambô*, um James em *The Bostonians* ou um Borges em *Historia de la eternidad*,⁹ entre tantos outros exemplos da perfeita música da mente. A partir de um certo nível expressivo, as fronteiras entre poesia e prosa cedem; entre poema escrito e texto cantado jamais.

O personagem que escolhi para focalizar o drama da inarticulação, da alienação do espírito privado de um acesso coerente ao território ambíguo e derrapante da linguagem simbólico-emocional é aqui usado, talvez abusivamente, para concentrar uma história aparentemente simples em torno daqueles nós irrepetíveis, próprios a um drama individual e a nenhum outro.

Quanto ao homem que sustenta essa criação ficcional, é (ou era) certamente tudo o que dele aqui digo e o faço dizer de si mesmo, na parte do livro que menos imita do que ecoa seu infindável, penoso solilóquio: *Os delírios na cela*. Mas sem a transposição de níveis, sem essa contínua *passage à niveau*¹⁰ que constitui justamente a peculiaridade do fenômeno de linguagem a que chamamos poesia, seu doloroso caleidoscópio interior, seu intrincado labirinto pessoal, não se teriam desvendado a mim nem sequer *a posteriori*, se é que de fato o foram nas páginas que se seguem. Em todo caso, e pela infalível graça de Deus sempre que buscada e aceita, magnificamente o terá sido no plano pessoal. Na irreduzível intimidade de uma alma atormentada sobretudo pela incapacidade de traduzir seu tormento em diálogo, em voz inteligível, só a poesia me teria permitido entrar e dela extrair, por obra e graça do Espírito Santo, mais que um poema, uma metamorfose. Ou, no termo da Sagrada Escritura, uma *metanoia*.

Nosso homem (o modelo do *Inmate number 212* desta fábula real e tão sombria quanto seus desdobramentos seriam luminosos) é hoje um psicólogo formado pela Open University do Reino Unido, *Associate member* da prestigiosa Royal Society of Psychology, “Nick”,¹¹ o ex-detento de Her Majesty Prison Dartmoor,¹² vem cumprindo pena em regime semiaberto, enquanto prossegue seus estudos e pesquisas, sem dúvida proveitosíssimos a outros “minotauros” que porventura não saibam, como ele não sabia, que o labirinto só tem uma abertura; e que, portanto, refazer desassombradamente os próprios passos é o único modo de transformar a porta da entrada na da saída... Condenado à prisão perpétua pelo assassinato da esposa em 1980, levou a cabo em cerca de dois anos uma completa revolução em seu modo de ver, e de ver-se. Sob minha supervisão pessoal, passou de analfabeto belicoso a aluno dedicado, leitor assíduo de matérias cada vez mais complexas. Abordá-lo não foi tarefa fácil, como trato de descrever em *O numeropata*. Não esteve por muito tempo entre os voluntários de meu curso de alfabetização, como pouco chegou a frequentar meus Seminars of

Drama and Literature,¹³ em que os detentos faziam seus primeiros passos nos labirintos da linguagem formal para refazê-los textualmente em busca do elusivo fio de Ariadne* do conhecimento interior.

“Nick” não era, a rigor, apenas mais um entre os detentos. Grave, inabordável, intimidante mesmo, não era um criminoso contumaz, nem um maníaco sexual, nem um violento compulsivo. Seu drama tinha menos de patológico que de exemplar: com efeito, eu jamais havia encontrado alguém tão inarticulado, tão selvagem ante os impassíveis portais da linguagem simbólica, nem mais indiferente à via larga da conversação trivial, da interação ao nível corrente. Percebia-se, sem necessidade de grandes intuições, que seu universo mental, sua vida interior, eram imensamente mais ricos que os meios ao seu dispor para exprimi-los. Esse fato, se não de todo raro, separava-o assim mesmo da média e denunciava a existência de um nó górdio em seu emaranhado conflito íntimo. Imediatamente ficou claro para mim que ali estava a causa provável (como sugiro em *A teia*) do drama de que resultara a violência fatal contra “*um corpo / sacrificado à linguagem / que os amantes não entendem*”. Só que em seu caso uma aguda contradição parecia existir entre uma quase completa impotência ante as palavras e um manancial de referências mitológicas, do tipo que configura a obsessão livresca. Um enigma que, desde nossos primeiros encontros, através das notas que eu ia tomando, extraindo a seus muxoxos, tornaria inevitável a composição deste livro: nada menos que a linguagem da poesia poderia dar conta da formidável riqueza de símbolos e metáforas vivas através dos quais aquele espírito conturbado buscava desesperadamente dar forma verbal inteligível ao universo fantasmagórico que habitava.

Ora, nosso homem não sabia ler, não tinha, pois, como haver assimilado um só compêndio de nada, menos ainda de mitologia greco-romana. Nascido e criado até o dia da tragédia numa das regiões inglesas mais ricas em folclore – a Cornualha de Tristão e Isolda, do rei Artur etc.¹⁴ –, era estarrecedor que não só

não lhe ocorresse aludir a nada daquilo, mas que fosse um verdadeiro arquivo humano de arquétipos e figuras capitais da mitologia clássica mediterrânea. Ouvi-o vezes sem conta sobre a Medusa, o Minotauro, a Fênix, as Parcas, o Érebo, Cérbero, Caronte, Ariadne, Fedra, Teseu, Perseu, Pégaso, Ácteon, Artemisa, Apolo, Daphne, Zeus, Leda, Danaë,¹⁵ e muitos mais que não achei modo de fazer povoar os textos em que busco transpor à linguagem de poesia seus momentos mais férteis de delírio lírico. Sobretudo na segunda parte do livro, extraídos a seus patéticos solilóquios, aqueles mitos ajudaram-me a definir nosso personagem e situá-lo no drama que viveu e aqui evoco. Mas também a abordar o indivíduo cuja educação tinha a meu cargo e, *last but not least*, a tentar ajudá-lo a livrar-se de suas obsessões, refazendo com ele os passos fúnebres que, revertidos, transformariam o féretro interminável em gradual jubilação liberatória. Os labirintos da alma requerem os da linguagem, e estes o adentramento naquela “*folie dans la langue*” com que Yves Bonnefoy definia a empresa da poesia.¹⁶

No princípio, ao menos, de nosso convívio, eu o ouvia em silêncio; até quando descobrisse como contribuir ao desvendamento daquele delírio, seguia-lhe os meandros como um Teseu* temeroso manuseando o fio de Ariadne... Uma vez dominados a arte de ler e os rudimentos da escritura, no entanto, meu pupilo-esfinge começou ele mesmo a introduzir certa medida, certa ordem em toda aquela torrente. Atento a ouvir aquela espécie de *Othello come King Lear** isolado, desolado e entregue a um delírio tão feroz quanto instrutivo, durante meses fiz como o *Fool*¹⁷ daquela devastadora tragédia: fui seu alerta companheiro de desgraça. Por fim logrei das autoridades permissão e apoio financeiro para que àquele homem excepcionalmente dotado fosse permitido submeter-se ao Exame Vestibular do Curso de Humanidades, oferecido pela Universidade Aberta.

Parecia-me, mais que um desperdício, uma traição abandoná-lo a um longo e

tedioso esforço de anos às voltas e contravoltas com os Ordinary & Advanced Levels, espécie de contrapartida britânica ao nosso supletivo. Ademais, dado que a duração de minha sentença, em breve encurtada ainda mais pela Suprema Corte,¹⁸ não me permitiria acompanhá-lo mais além, urgia tirar proveito da presença ali de um University Tutor, tipo dos mais inesperados entre a leva de doutores algemados, em sua maioria falsários, escroques, policiais, advogados e juízes venais, além da cota terrível de estupradores, molestadores de crianças etc. Não faltavam letrados ilustres entre a legião dos *Nonces*,¹⁹ mas alguém devidamente capacitado que dispusesse da boa vontade da população de presos comuns, senão mesmo da auréola de herói da contestação *antiestablishment*, era ali uma ave rara, nada difícil de fazer aproveitar pelos “dois lados da cerca”.

O *number-maniac* (como de fato o havia apelidado a guarda), nosso numeropata “*dito o 212*”, obteve seu direito a concorrer ao vestibular universitário, e nos cinco ou seis meses ao nosso dispor o vi trabalhar como um Mouro, já não felizmente o de Veneza...²⁰ Eu mesmo não esperava que passasse, mas abstinha-me obviamente de admiti-lo, a ele ao menos. Às autoridades confiava minha certeza de que o método de saltar mais alto que as pernas lhe seria benéfico, ainda quando a longo prazo. Não foi tão longo assim: os dois últimos ensaios obrigatórios, espécie de provas mensais, já o Minotauro mesmo os redigiria sem minha ajuda direta; no exame final obteve nota tão próxima à mínima exigida que lhe foi permitido cursar o primeiro ano letivo, ao cabo do qual submeter-se-ia aos exames correspondentes, mais ao Vestibular outra vez. O sucesso foi completo, surpreendente não: ao termo de ano e meio de esforço quase passional, o *monstrengo* se havia tornado um *scholar* e um cristão de filiação *quaker*.²¹ uma personalidade diligente, afável, quase alegre, sobrepunha-se cada dia mais perceptivelmente à irascível, ameaçadora presença que “*como os morcegos penduram-se/ ao nada sobre abismos,/ dependurara-se a um número*”. Número e medida eram agora os suportes de uma nova e virginal inteligência do mundo,

de teor rapsódico primeiro, mais adiante algo pitagórico e por fim cautelosamente conceitual. A vara de condão não fora a batuta do mestre, menos ainda a vara de marmelo, fora a lição da poesia – não da letra de canção, insisto, porque a diferença no caso fora capital. Senão vejamos.

Aos presos, à exceção dos *Nonces* quase todos de modesta extração e, portanto, numa sociedade de classes infalivelmente privados de uma maior educação do gosto, a música popular era, como entre nós, o meio natural de expressão. Intermináveis serestas espontâneas após o toque de recolher substituíam o rádio, para desespero dos guardas de plantão. John Lennon, Lenna Cohen,²² Bob Dylan, Van Morrison e semelhantes eram os modelos mais recorrentes das torrentes de “versos” que passei a receber assim que se aventou a hipótese de uma Oficina Literária. Concorridíssima, renunciei logo de entrada a qualquer ideia de “seleção prévia”, este procedimento aparecendo-me cada vez mais como precisamente o protótipo do flagelo educacional que levava tantos deles aonde se encontravam... Partindo do material produzido, daquelas “letras” à espera da pauta musical, começamos a compará-las com as canções da hora, em que textos de natureza similar já se encontravam “encastrados” na frase melódica a que se destinavam. Ao mesmo tempo que buscávamos paralelos ao nível da canção popular, introduzi a comparação com textos literários tidos por “cultos”, de Chaucer a Hardy e, já de retorno, de Auden a... Shakespeare,²³ como não?

Se nem todas as barreiras consentiram em cair como as muralhas de Jericó ante a trombeta²⁴ do Bardo, a crescente familiaridade com aqueles dois “níveis” da linguagem lírica aproximou mais de um deles da noção de arte erudita como única possível resposta às questões mais complexas que os atormentavam. A busca de autoexpressão escorada no prodigioso acervo da lírica inglesa tinha

ademaís a vantagem de oferecer um tipo de poema para cada necessidade emocional; a análise da adequação da linguagem ao tema a enfrentar ia abrindo estreitas portas a gente rude, até então autoexcluída de qualquer veleidade expressiva de natureza dita “superior”. A concentração mesma das poderosas emoções de um preso servia de guia de acesso a patamares cada vez mais altos na busca de expressão pessoal, de alívio, de via de saída ao ininteligível porquanto inexpresso. Aprendia-se a arte de compor versos, em estrofes primeiro, logo em *limericks*, sonetos, baladas, *vilanelles*, sextinas...²⁵ Carpenter chegou a me escrever a propósito de um certo texto que o impressionara especialmente. Guardei-o todos estes anos entre os muitos testemunhos “de fora”, como um lembrete pessoal da vivacidade e fertilidade daqueles dias memoráveis.²⁶

Por minha parte, aprendia eu as dificuldades técnicas de adaptar textos de poesia, clássicos ou modernos, à pauta musical. Das baladas tradicionais do tesouro folclórico, especialmente o celta, passamos à análise-leitura dos poemas longos, e logo os *libretti* de Auden para James e Britten, mais precisamente *The turn of the screw* e *The rape of Lucretia*; ou, mais delicado ainda, para a obra-prima de Stravinsky, *The rake's progress*,²⁷ visto que o tema, como o título o indica, era mesmo o “progresso” de um mau-caráter... Ainda na mesma linha, um particular sucesso seria a leitura dramática da *Three penny opera*,²⁸ e a recriação em termos de personagens locais da partitura de Weill, em que o texto original de Brecht era substituído pela narrativa lyricizada de notórios episódios, ocorridos ou supostos, na longa e tenebrosa crônica daquele sucedâneo inglês da famigerada “Ilha do Diabo”,²⁹ *Her Majesty Prison Dartmoor*... A descoberta do óbvio ia-se fazendo, portanto, em duas vias: para eles, a aprendizagem dos rudimentos da arte da escrita *tout court*; para mim, a constatação da unicidade desta, em contrapartida às peculiaridades da escritura subserviente a um texto musical em qualquer dos seus dois níveis, o dito popular – ou folclórico – e o propriamente erudito.

A ambos os níveis a riquíssima tradição da lírica de língua inglesa escorava-nos a todos contra a tendência, algo ideológica, de um resvalo em simplificações excludentes ou meramente arrogantes. No que me dizia respeito, era-me demasiado caro qualquer triunfo, ainda quando ínfimo, de um deles na arte de exprimir suas emoções através da objetivação de um texto escrito; feito raro o bastante para que eu me permitisse um apego a fronteiras mais ou menos rígidas, ainda quando predeterminadas por uma abastada tradição. Desnecessário agregar que a nenhum deles ocorria “situar-se” de antemão de um lado ou de outro dessa mesma tradição, sentida por todos como um acervo comum, uma gruta abarrotada de tesouros e ante a qual qualquer um dos quarenta ladrões sentia-se autorizado a tentar balbuciar a seu modo o “Abre-te Sésamo” agraciante... Mas o mais gratificante, e o mais sério desafio, era para todos nós a evidente esperança comum de pôr abaixo as barreiras de um isolamento naquela perigosa, derrapante subjetividade que devasta a vida emocional de um detento, que o encurrala no gueto de uma solidão mental cujo contínuo, mero balbucio arrisca a cada momento converter-se em grito de desespero, em desatino. Na busca esperançosa de expressão pessoal escapava-se ao menos à perpétua ameaça da implosão emocional, quando não da sempre ubíqua sombra da explosão coletiva, do motim.

E assim vagava nosso “Bounty”.³⁰ O butim propriamente dito não terá valido muito mais que um minúsculo rodapé na história das letras inglesas, mas a viagem foi memorável. Não apenas “Nick” emergiu das próprias cinzas, à maneira de sua tão citada Fênix:* quase todos os participantes de nossos simpósios terminaram transferidos a condições carcerárias superiores, quando não tiveram suas sentenças encurtadas ou lograram uma liberação sob palavra. *Liberdad bajo palabra*, o título dos poemas reunidos por Octavio Paz³¹ a meados dos anos 1950, bem poderia ter fornecido, três décadas depois, uma pertinente epígrafe a nossas reuniões no precinto da Capela Ecumênica da Ilha do Diabo

Escrevinhador... Personagem este nada mitológico, aliás, e certamente o coautor desta litania composta por um marginal sobre um outro, com a ajuda afinal nada indireta de outros tantos... Não resisto, por tudo isso, a observar que, na economia de minha ambiciosa *Opera omnia*, não seria de todo capcioso classificar este livrinho de *marginália*.

Pena é que seu autor, no instante em que assina estas linhas, já não esteja certo de ser hoje o homem que era então. Uma perda gradual de intensidade emotiva, acompanhada (ai de mim!) de um lamentável esgarçamento moral, vem marcando, desde os inícios desta última década do segundo milênio cristão, a volta melancólica, a relutante reinserção do cidadão-escritor na sociedade secularizada de nossos dias; e tanto na europeia quanto na brasileira, não importa, a diferença não é assim tão entusiasmante. E o é tanto menos quanto anda empalidecendo a um ritmo assustador o fervor cívico-devocional com que um réu confesso, o autor dos mais vívidos versos deste livro, abriu e fechou sua carreira de *Inmate number 52901 of Her Majesty's Prison Service*, seu mais justo título de glória numa biografia que, lamento-o sinceramente, não se reconhece ao se ver chamada de *exemplum humanae vita*.³² Ao contrário: urgentes e contínuas preces pelo autor desta balada caberiam bem, nesta Sexta-Feira da Paixão, aos restos do homem que deixou saudades em Dartmoor tantos anos atrás. *O da quod jubes, Domine*.³³

Bruno Tolentino

Rio de Janeiro, Semana Santa de 1996

Notas:

1. Trecho das *Confissões* de Santo Agostinho (Livro X, 40): “O Domine da quod jubes et jube quod vis”; “Senhor, concede-me o que ordenas, e ordenas o que quiseses.” Pela inversão da

frase, porém, é possível que Tolentino também se refira ao longo poema de W.H. Auden, “New Year Letter” (1940). A passagem que inicia com os versos “O unicorn among the cedars” termina com as palavras: “Da quod jubes, Domine”. Cf. AUDEN (2007, p. 239-240). (*N. dos Org.*)

2. Caderno B, de 19 de agosto de 1995. Texto completo na p. 181 desta edição.

3. *Negro spirituals*, canções de caráter cristão criadas pelos escravos negros nos Estados Unidos a partir de meados do século XVIII; após a abolição da escravatura, tornaram-se internacionalmente conhecidas e influenciaram outros gêneros musicais, como o gospel, o blues e o jazz. Cf., entre outros, SADIE (1996). (*N. dos Org.*)

4. Jean Cocteau (1889-1963), poeta, dramaturgo, ensaísta e cineasta francês. Possível alusão ao filme *Le sang d'un poète*, de Cocteau, lançado em 1930. Cf. <http://www.jeancocteau.net/> (acesso em 12/10/2014). (*N. dos Org.*)

5. “The mind, mind has mountains (...) hold them cheap who ne’er hung there”, lembra-nos G. M. Hopkins.

[Referência ao soneto “No worst, there is none”, de Gerard Manley Hopkins (1844-1889), poeta inglês. “No worst, there is none. Pitched past pitch of grief,/ More pangs will, schooled at fore pangs, wilder wring./ Comforter, where, where is your comforting?/ Mary, mother of us, where is your relief?/ My cries heave, herds-long; huddle in a main, a chief/ Woe, world-sorrow; on an age-old anvil wince and sing —/ Then lull, then leave off. Fury had shrieked ‘No ling-/ering! Let me be fell: force I must be brief.’/ O the mind, mind has mountains; cliffs of fall/ Frightful, sheer, no-man-fathomed. Hold them cheap/ May who ne’er hung there. Nor does long our small/ Durance deal with that steep or deep. Here! creep,/ Wretch, under a comfort serves in a whirlwind: all/ Life death does end and each day dies with sleep.” Na tradução de Alípio Correia de Franca Neto: “Não, não há pior. Alteado ao ultra-ápice da dor,/ Mais pena, instruída na antepena, vai excruciar./ Consolador, onde, onde está o teu consolar?/ Maria, mãe de nós, o que é do teu frescor?/ Meus ais bandeiam, boiada; esbarram-se em dor mor,/Dor-do-mundo; entortam, tinem na secular/ Bigorna – e calmam, cessam. A Fúria gritara “Sem trégua! Força é ser breve. E avassalador./ Oh, a mente, a mente tem montanhas; encostas/ Hórridas, não sondadas. Quem não pendeu de um dos/ Abismos ri-se deles. Nem há quem suporte/ Muito a altura de tal mundo ou o fundo. Este mundo!/ Roja, verme, ao conforto que serve no vórtice:/ Que morre o dia em sono e susta a morte a tudo.” Cf. Referências bibliográficas. (*N. dos Org.*)]

6. E penso em *Peter Grimes*, em *Katia Kabanova*...

Tolentino refere-se respectivamente a óperas de Benjamin Britten (1913-1976), compositor, pianista e regente inglês, e de Leos Janacek (1854-1928), compositor tcheco. (*N. dos Org.*)]

7. Respectivamente, romances de Fiódor Dostoievski, escrito em 1879, e de Machado de Assis, publicado em 1892. (*N. dos Org.*)
8. Quando, segundo Montale, a chama da tragédia clássica (se um tanto amortecida em *esprit de feuilleton*...) teria sido mantida acesa pelos gênios de Verdi, Donizetti, Bellini etc.
[Tolentino faz uma leitura particular de compositores que não necessariamente seriam postos lado a lado. Os compositores aos quais se refere são: Giuseppe Verdi (1813-1901), compositor italiano que escreveu óperas de caráter especialmente trágico e heroico, como *Macbeth* (1847), *Rigoletto* (1851), *Il trovatore* (1853), *La traviata* (1853), *La forza del destino* (1862), *Ainda* (1871), *Otello* (1887), *Falstaff* (1893); Gaetano Donizetti (1797-1848), compositor italiano, um dos grandes representantes do romantismo italiano; Vincenzo Bellini (1801-1835), compositor italiano, autor de peças sacras e óperas, das quais se destacam *Il pirata* (1827) e *Norma* (1831). Cf. SADIE, 1996. (*N. dos Org.*)]
9. *Almayer's folly* (1895), primeiro romance de Joseph Conrad (1857-1924), um dos maiores romancistas de língua inglesa, nascido na cidade de Berdychiv (atual Ucrânia). O livro foi traduzido no Brasil como *Perdição*, na tradução de Virgínia Lefèvre, e publicado em 1964 pela editora Boa Leitura. *Salambô*, romance histórico de Gustave Flaubert (1821-1880), escritor francês, foi publicado em 1862. *The Bostonians* [As mulheres de Boston], romance de Henry James (1843-1916), escritor americano, foi publicado entre 1885 e 1886. Jorge Luis Borges (1899-1986), escritor argentino, escreveu *A história da eternidade*, em 1936. (*N. dos Org.*)
10. Em francês, cruzamento no nível de uma linha de trem, com uma via de pedras ou asfalto. (*N. dos Org.*)
11. Conquanto sua verdadeira identidade já tenha sido revelada no artigo de José Castello (*O Estado de S. Paulo*, 16/12/95), optei aqui por esse apelido, Ambrose sendo o nome fictício que lhe dou no texto em razão da rima com 212, número igualmente imaginário.
Na verdade, a data correta do artigo de José Castello é 14/12/95, Caderno 2, p. 84. Ao contrário do que afirma Tolentino, a identidade do “numeropata” não é revelada no artigo de José Castello. (*N. dos Org.*)]
12. As instituições inglesas mencionadas aqui são: a *Open University*, universidade inglesa que oferece cursos a distância; a *Psychological Society*, fundada em 1901, que a partir de 1906 passa a se chamar The British Psychological Society; e a prisão de Dartmoor. Em seu prefácio e nos poemas, Tolentino refere-se mais de uma vez ao cárcere onde cumpriu pena por formação de quadrilha e tráfico de drogas. Cf. o prefácio de Érico Nogueira a esse respeito. (*N. dos Org.*)
13. A algumas sessões mais avançadas chegaram a comparecer psicanalistas de renome, ao lado de personalidades do mundo das letras tais como Harold Carpenter, o estudioso e biógrafo

de Pound e Auden, o dramaturgo Harold Pinter, ou Lady Antonia Fraser, autora dos clássicos *The seven wives of Henry VIII* e *The life of Mary Stuart*.

[Na verdade, Tolentino refere-se a Humphrey (e não Harold) Carpenter (1946-2005), escritor e radialista inglês. (*N. dos Org.*)]

14. Tolentino refere-se à região da Cornualha, no sudoeste da Inglaterra, onde teria nascido o cavaleiro Tristão. A origem do material de *Tristão e Isolda*, trágica história de amor, é desconhecida, pois há indícios da lenda desde o século VI; a versão mais conhecida, que deu origem a muitas outras versões em línguas europeias, é a de Chrétien de Troyes, escritor francês do século XII. No século XII, Geoffrey of Monmouth, em sua *Historia Regum Britanniae*, supunha que o rei Artur, o lendário rei britânico, também teria nascido na Cornualha e vivido entre os séculos V e VI d.C. (*N. dos Org.*)
15. Para compor o aspecto trágico do personagem do Numeropata, Tolentino utiliza-se, nos poemas, de diversas figuras da mitologia grega. Breves esclarecimentos sobre cada uma delas encontram-se no glossário deste livro. (*N. dos Org.*)
16. “La poésie française et le principe d’identité”, *Un rêve fait à Mantoue*, Mercure de France, 1967, p. 94.
“Loucura no interior da linguagem”. Cf. BONNEFOY, 1992. (*N. dos Org.*)
17. “If this is madness, there is method in it”, diz à plateia o bobo da corte sobre os delírios de seu monarca desterrado e nu na tempestade...
[Embora haja um bobo em *O rei Lear*, que de fato acompanha e alerta o rei, em verdade, esses versos são de *Hamlet* (ato 2, cena 2) e são ditos por Polônio, ao conversar com o príncipe. Certo é que Tolentino citou-o de memória, por isso há alguma diferença no primeiro período “Though this be madness, yet there is method in it.” Cf. SHAKESPEARE, 2001, p. 66. (*N. dos Org.*)]
18. Segundo as informações obtidas por Érico Nogueira, Tolentino cumpriu pena a partir de 1988 e foi deportado para o Brasil em 1993. Cf. o prefácio desta edição. (*N. dos Org.*)
19. Como se diz na gíria carcerária daquele tipo de prisioneiro discriminado pela ira e o desprezo, não raro violento, de seus colegas de infortúnio.
20. O “Mouro de Veneza”, epíteto do personagem Otelo, de Shakespeare. Cf. o glossário desta edição. (*N. dos Org.*)
21. *Scholar*: estudioso em uma área particular de estudos acadêmicos; *quaker*: membro da Religious Society of Friends, movimento cristão fundado por George Fox por volta de 1650 e dedicado a princípios pacíficos.
22. Tolentino refere-se a Leonard Cohen. (*N. dos Org.*)
23. Autores do cânone da literatura inglesa. Geoffrey Chaucer (c. 1343-1400), escritor inglês que se tornou conhecido como o autor das *Canterbury Tales*, é considerado um dos pais da

literatura inglesa por ter elevado o inglês médio à linguagem literária (até então a poesia inglesa era escrita em latim, francês ou anglo-normando); Thomas Hardy (1840-1928), escritor inglês; Wystan Hugh Auden (1907-1973), poeta anglo-americano; William Shakespeare (1564-1616), dramaturgo inglês. (*N. dos Org.*)

24. Alusão à passagem bíblica em que se narra a queda das muralhas de Jericó após o soar da trombeta (Js 62,5-6). (*N. dos Org.*)
25. *Limerick*: forma poética de origem inglesa, de caráter jocoso ou satírico, de cinco versos, com esquema de rimas *aabba* e ritmo anapéstico, que começou a ser utilizada na literatura inglesa a partir do século XVIII. *Soneto*: forma poética surgida na Itália no século XIII e que se tornou famosa através do *Canzoniere*, de Petrarca; trata-se de um poema composto de 14 versos, divididos em dois sonetos e dois tercetos. O chamado soneto shakespeariano, ou soneto inglês, estrutura-se em três quartetos e um dístico. *Balada*: poema narrativo de longa tradição e de origem popular; o gênero torna-se especialmente apreciado dos poetas alemães do início do século XIX. Na tradição inglesa, designa uma forma específica e fixa, um *rondeau*, de três estrofes, que inicia com o refrão, mas não possui caráter popular. *Villanelle*: forma poética de origem italiana, de caráter bucólico, composta de tercetos. Os poemas podem seguir uma forma rígida, como na tradição da literatura francesa, ou simplificada, como nas literaturas inglesa e alemã. *Sestina*: forma de origem italiana que se organiza em seis estrofes de seis versos cada uma e termina com um terceto chamado *congedo* ou *commiato*. (*N. dos Org.*)
26. Até agora não foram encontrados documentos que comprovem a realização dos cursos. Entretanto, no espólio de Tolentino, encontram-se artigos de jornal com data de fevereiro de 1989 sobre cursos semelhantes ministrados por Antonia Fraser (escritora inglesa, nascida em 1932) e Humphrey Carpenter (1946-2005, escritor e radialista inglês) na prisão de Winchester. Em um dos artigos, Tolentino grifou o elogio de Carpenter ao texto de um dos presos, que, naquele momento, já havia sido transferido para a prisão de Dartmoor. Também se encontra ali um bilhete de Carpenter para Bruno Tolentino. (*N. dos Org.*)
27. A novela *A volta do parafuso*, de Henry James (1843-1916), escritor anglo-americano, foi transformada em ópera por Benjamin Britten em 1954. W. H. Auden trabalhou com Benjamin Britten (1913-1976, compositor, regente e pianista inglês) em obras como *Cabaret Songs*, *On This Island*, *Paul Bunyan* (opereta), *Hymn to St. Cecilia*, entre outras. Tolentino também se refere a *The rape of Lucretia* (O rapto de Lucrecia), ópera de Britten, de 1946. O libreto é de Ronald Duncan, baseado na peça de André Obey. *A carreira de um libertino*, ópera composta por Igor Stravinsky (1882-1971), compositor e regente russo, em 1951, tem libreto de W. H. Auden e Chester Kallman, a partir de pinturas de mesmo nome, de Willian Hogarth. (*N. dos Org.*)

28. *A ópera dos três vinténs* (*Die Dreigroschenoper*), peça de Bertolt Brecht (1898-1956, dramaturgo alemão), com música de Kurt Weill (1900-1950, compositor alemão), estreou em 1928, em Berlim. (*N. dos Org.*)
29. A chamada Ilha do Diabo foi uma colônia prisional de Cayenne, na Guiana Francesa, construída em 1852, para onde eram levados criminosos que cometeram delitos graves e também presos políticos franceses (o mais famoso, Alfred Dreyfus). O sistema foi fechado em 1953. (*N. dos Org.*)
30. *Bounty*: navio da marinha britânica no qual, em 1789, parte da tripulação, amotinada contra seu comandante, lançou-o à deriva com outros dezoito companheiros. (*N. dos Org.*)
31. Octavio Paz (1914-1998), poeta, ensaísta, tradutor e diplomata mexicano, ganhador do prêmio Nobel de Literatura em 1990. O livro *Liberdad bajo palabra* [Liberdade sob palavra] reúne poemas escritos entre 1935 e 1957, e concebe a palavra poética como um instrumento libertador. (*N. dos Org.*)
32. *Exemplum humanae vita* (lat.), exemplo de vida humana.
33. Cf. nota 33.

A BALADA DO CÁRCERE

“Le plaisir dans l’amour gît dans
la certitude de faire le mal.”*

Charles Baudelaire

Nota:

* A citação exata de Baudelaire é: “La volupté unique et suprême de l’amour gît dans la certitude de faire le mal.” [A volúpia única e suprema do amor jaz na certeza de fazer o mal.] (BAUDELAIRE, 1975, p. 652). (*N. dos Org.*)

PRIMEIRA PARTE

O NUMEROPATA

(FALA O NARRADOR)

a Orides Fontela^{*}

Nota:

^{*} Orides Fontela (1940-1998), poetisa brasileira; recebeu o Prêmio Jabuti de Poesia em 1983 pelo livro *Alba*. Cf. FONTELA, 2006. (*N. dos Org.*)

UM PRELÚDIO

Amadureci aos poucos,
cresci muito devagar
como os álamos e os loucos
e acabei indo morar

na Casa dos Homens Ocos,¹
um charco pardo ao luar
entre o tempo morto, os roucos
rugidos do vento e o mar.

Lá se vive sem querer;
lá ouvi uma elegia;
dou-a aqui tal qual ouvi-a

ao cair do entardecer
sobre a charneca vazia,
os pântanos que há no ser.

O PAVÃO

Por lá o Outono chega anunciado
pelos gritos agudos do pavão
dilacerando o ar; é só então
que se percebe o dardo
vindo da sombra, o arpão
da última luz nas folhas de um para o outro lado.

O outro lado das sombras que se estiram no chão
como mais um bordado
da Penélope* fria que tece a escuridão.
Pobre animal! Começa o baile temporão
e ele o anuncia aos gritos, seu leque depenado
pluma por pluma na penúltima estação...

Quando acabar de se fechar a mão
que a luz cadente estende ao povoado
das sombras que não vão
a parte alguma, o último emblema do Verão
irá ciscar sozinho, como que envergonhado,
nas agulhas caídas do pinheiral gelado.

É por isso, por causa da desapareição
de um Estio tão breve num bailado
tão rápido, é por isso que o pavão
trespassa o ar, grito por grito apaixonado,

e a reverberação
da luz nas folhas se parece tanto a um dardo.

A GRALHA

É então que aquele pária das próprias ilusões,
o encarcerado que ninguém visita,
gruda-se às grades como a parasita
ao fim das estações
e, a sós com os nevoeiros, se limita
a desfolhar visões.

Não tendo a quem contar que necessita,
Senhor, do que lhe pões
fora de mão segundo Tua estrita
e amarga disciplina, aos encontrões
contra si mesmo desenlaça a fita
mais puída da névoa e espalha as confissões.

Pobre infeliz! Nunca tem mais que a bruma e, aflita,
só entre assombrações,
sua alma pavoneia-se, torna-se a gralha, imita
os gritos do pavão ciscando entre os pinhões.
Se um som assim te irrita,
leitor, fecha este livro e vai ouvir canções...

O NUMEROPATA

Era o 212!

Voltava a cara, ou as costas,
se alguém o chamava Ambrose:
cruzara as últimas portas,

passara a ser algarismos.

Como os morcegos penduram-se
ao nada sobre os abismos
dependurara-se a um número.

Por caladão e arredio
tinha o respeito de todos
os ícones do vazio
na Casa dos Homens Ocos²

e ninguém, que alguém soubesse,
atrevera-se à pergunta
tão natural: “por que esse
numerozinho na nuca?”

Decidira-o tatuar
como o dono marca o gado
e oferecia-o ao olhar
de quem não tivesse tato.

Pois bem: o numeropata

(como o apelidara a guarda)
escolhera aquela data
e as horas finais da tarde

para receber-me a sós,
sem escuta e sem escolta!
Anunciei-me e uma voz
disse-me que abrisse a porta

pois dispensara “o mordomo”
para estarmos à vontade
e não sabia onde ou como
tinha ido “matar a tarde”.

A tarde morria cedo
àquela altura do ano
e eu entrei com um certo medo
no claro-escuro britânico

em que vi mover-se o vulto
do numeropata enorme
que vivia semioculto
atrás de um crime de morte.

Já fora a figura esguia
de um rapagão de ombros largos,
segundo a fotografia
que alguém me havia mostrado;

ali só achei os restos

de um totem recurvo e alto,
com o silêncio em torno aos gestos
e o seco olhar do sicário.

Eram uns olhos muito claros,
desbotados pelo tempo,
brilhavam bem mais os aros
dos óculos: sob as lentes

duas opacas safiras
devidamente amestradas
em defender das mentiras
o pouco que lhes sobrara.

Dois olhos cheios da história
de uma vida desterrada
nesta terra provisória
em que um corpo arrasta a alma

enterravam-me o punhal
do olhar que revolve as vísceras,
desce às entranhas do mal:
não gostava de visitas.

Não fora bem por vaidade
que aceitara receber-me,
mas “por curiosidade”,
dissera-me logo! “Um verme”

(assim se qualificara

por todos aqueles anos...)
não era joia tão rara
num mundo feito de infâmias,

conhecia “o seu lugar”;
que importância tinha a história
que eu cismara de levar
como lixo ao sol lá fora?

Nessa primeira entrevista
não disse quase mais nada
que “interessasse a um artista”;
as sombras que a lua alta

compõe no fundo de um poço,
no entanto, iriam fazendo
reviver aquele moço
alto, esguio, corpulento:

sob a pátina amarela
da fotografia antiga
abria-se uma janela
tenebrosa sobre a vida.

A vida que havia sido
as névoas de um pesadelo
recuava a meu pedido,
desanuviava o espelho

da linguagem, ou redimia-o,

de modo que, lentamente,
à medida que eu o ouvia
uma elegia ia sendo

tecida à força de imagens
rápidas, à flor de ritmos
doloridos e selvagens:
dias idos e vividos³

voltavam a ensaiar o passo
entre paredes estreitas,
amparados pelo braço
de um escombros cujas queixas

ninguém se dera ao trabalho
de ouvir cair como a chuva,
como as garças do orvalho
sobre as ruínas da culpa.

Que culpa tinha ou não tinha
o assassino apaixonado
por uma sombra que vinha
espiá-lo lá do alto?

Não vinha (dizia) ao caso;
importava a luz ambígua
à tona do tanque raso
da memória, essa inimiga

que tece e retece a teia

em torno de um prisioneiro,
a aranha que volta e meia
enreda e solta o desejo

atrás da figura errante
nas distantes alamedas
do sonho animalizante.
A sombra que volta e meia

caía no mesmo enredo,
na mesma cena vivida
e revivida em segredo
na cela cheia e vazia,

lhe importava exorcizar.
Do resto nem uma dose,
recusava-se a falar
à toa a quem quer que fosse!

Só lhe importava a vitória
contra aquela corrosiva,
a aranha que da memória
fazia a teia em visita

aos vórtices do vazio;
nela balançava um rosto,
todo um corpo, por um fio
suspense apesar de morto,

sombrio apesar de eterno,

tão alheio às leis da terra
quanto a gralha que no Inverno
faz ninho de Primavera.

Temia aquele fantasma
sacudindo-lhe as paredes
como os ataques de asma
que atormentavam alguns deles.

A ROLHA

O cárcere que os ingleses
chamam “Ilha do Diabo”⁴
flutua por doze meses
no úmido lençol do charco

que enrola, envolve, circunda
os muros de “Dartmoor”;
lá o Inverno é uma segunda
camada de cinza escura

por cima do cobertor
de névoa e padecimento
que vai descascando a cor
do rosto, da dor, do tempo

em que o mundo tinha céu.
Mais de um forçado lá morre
sufocado pelo véu
quase líquido em que o forte

dissolve primeiro os músculos
e pouco depois a pleura,
os pulmões, como os crepúsculos
desmancham a luz à beira

das cruzes que formam as grades.ⁱ

Mais de um acesso de tosse
levou às proximidades
senão aos braços da morte

uma daquelas figuras
que lá chegam como estátuas
soberbas, sólidas, duras,
mas que, desfeitas, exaustas

de tossir contra um céu frio,
deixam-se enrolar sem luta
num pergaminho vazio,
como simples garatuja...

Minha estátua não tossia,
ou nunca tossia em público;
deu-me um susto quando um dia
cobriu a cara e de súbito

sacudiu-se, convulsivo,
sem um som que confessasse
o verdadeiro motivo
do acesso infame... Que arte,

que engenho⁵ meu pode vir
a dar conta, aqui, do esforço
que fez para não tossir
em público aquele moço?

Aquele duro novelo

sufocar-se-ia antes,
se preciso! Pude vê-lo
rolar e enrolar-se, grande,

pesado como um cavalo,
e maleável no entanto
como a rolha num gargalo...
Desenrolara-se quando

o acesso tinha passado,
ou tinha sido engolido
como uma rolha, coitado.
Uma estátua de granito

levantou-se enfim do chão
fosca como um céu cinzento;
retomou seu cantochão:
“Como lhe estava dizendo...”

A TEIA

O que me disse? O mais grave
foi o que escusou dizer!
Estendia a última frase
como acaba o entardecer

em lacuna e reticência,
como a mandar que as complete
no vazio a consciência
que ou se confessa ou se perde.

Tinha amado. Amara muito
e talvez amasse ainda,
claro. Como todo mundo.
Como todas era linda.

Todas as assassinadas
pelo amante ou pelo esposo
são belíssimas amadas
e morrem pelo pescoço...

Matara por covardia
e amor, evidentemente;
Oscar Wilde dizia
que o bravo escolhia sempre

o punhal, mas o covarde⁶

desferia o último golpe
tão melífluo quanto a tarde
derramando seu xarope

sobre os escombros do dia;
aquele instante, calado
ante a confissão que ouvia,
sorri ao pensar no bardo

rabiscando à luz da vela
sua mais bela balada:
poderia ser aquela
a canção do amor que mata,

podia ser qualquer uma
diferente ou parecida,
já que não há rima alguma
para Desdêmona* viva,

ou morta de medo e amando
como a ave ama a arapuca;
como Violeta ama a Armando,⁷
ouvindo a palavra nunca...

“*Mai piu*”,⁸ disse-lhe em voz alta
e o vulto no labirinto,
o Minotauro* faminto,
teve um leve sobressalto:

não entendia “francês”,

disse-me, repreendendo
pela milésima vez
o interlocutor e o vento...

Não entendia tampouco
o que o vento diz às vezes
ao amante como ao louco,
ou seja: que não são deuses,

que não têm ao seu dispor
a alma alheia, e muito menos
a carne morta de amor
de Violeta ou de Desdêmona.

Santa inocência! Matara
por confundir o alemão
e o francês de Mata Hari!⁹
Algo assim como a elisão

da Aída¹⁰ com a Traviata¹¹
(meu “nunca mais hei de ver-te”
vinha de Aída...). Ah, mas mata,
qualquer dor passa por Verdi,

tanto faz quem morre hoje!
Morre a cada beijo em falso
o amor, simplesmente. Foge
Calibã* do cadafalso

e Falstaff* do rei,

mas que dizer de quem vive
repetindo o que escutei?
Não tinha nenhum motivo

de matar o que adorava;
apenas porque a cratera
não pode conter a lava
nem compor a frase certa

mata-se em vão neste mundo.
Porque mal entende aquilo
que foi dito, há um certo estilo
que mata, assassina tudo.

Margarida ou Violeta,¹²
na verdade qualquer uma
que não lhe aprenda o dialeto,
é mais uma flor de espuma

perdida nas mãos de um bruto.
Nosso 212,
a estátua tossindo, o vulto
perdido entre a culpa e a pose,

não lembrava aquela tarde
o que a moça lhe dissera!
Quem ama fala a verdade,
mas quem ama também erra

e o mais das vezes não ouve

o que diz ou o que lhe dizem.
Nunca se soube o que houve
entre aqueles infelizes

aquela noite de Agosto,
e aquela tarde de Outubro,
diante de um céu mais rubro
que o sangue mais vivo, um corpo

sacrificado à linguagem
que os amantes não entendem
passou boiando ante a margem
do Nunca Mais.ⁱⁱ Para sempre.

O MAL-ENTENDIDO

Seis formidáveis frontões
de uma era já distante:
cinco andares, seis portões,
o nada mais adiante
e a angústia de gerações
como inquilina constante.

Era e é assim o poço
onde piam mil corujas
noite adentro: um calabouço
de pedras austeras, cujas
maldições cercavam o moço
de ombros largos e unhas sujas

dito o 212.

Se a alma é sempre o suporte
daquela metamorfose
que faz e desfaz o forte,
o conta-gotas da morte
serve as almas dose a dose.

Do lobo que lá uivara
até uns anos atrás
tinha a inteireza na cara
a apartá-lo dos demais,

aquele ar que separa
a fera e o que a fera faz.

É pena que a mocidade
seja tão rápida e tão
aparentada à vaidade.
Por outro lado a paixão
tem menos ocasião
de se infiltrar à vontade

sob aquela crosta fina
como asa de libélula;
já a ilusão extermina
aos poucos, deixa uma célula,
um lampejo, uma ruína
para mais tarde... Essa pérola

a descascar sempre é falsa,
mas faz-se sempre mais cara
como vai e vem a balsa
do barqueiro¹³ cuja vara
empurra-a a ritmo de valsa
para longe, até que para,

faz meia volta e... retorna!
A morte devolve fria,
mas igual, a pele morna,
e o mesmo pescoço um dia
faz o ninho onde o fazia
a insensatez da codorna...

Volta jovem a amada morta,
a morte não a envelhece.
Surgem sem mácula a aorta
e a jugular, algo tece
a aranha e a teia sem pressa,
mas sem dó. E não importa

como foi, como devia
ter sido o que não é mais,
importa o que em vão se fia,
o emaranhado por trás
da ilusão, da fantasia
que mata e remata: atrás

das sobras da realidade
vai surgindo a lucidez...
Morre-se mais de uma vez,¹⁴
a culpa é uma eternidade:
dura pouco a mocidade,
dura bem mais o que fez!

O príncipe da Aquitânia
em sua torre abolida¹⁵
cultivava uma ferida
mais funda que a subcutânea,
estranha, amarelecida
e caluniada aranha...

Não era a memória só

que o levava de roldão
a certas cenas: a mó
e o redemoinho malsão
eram a vida e essa visão
que arrastam um corpo sem dó

do que esquarteja e obriga
a unir-se outra vez a tudo,
como o velho sobretudo
remendado à moda antiga
com retalhos de veludo
(um no braço e um na barriga)

que ele distraidamente
usava em manhãs mais frias.
Era a vida de repente
que enchia as horas vazias
de passado ou de presente,
segundo a ordem dos dias

que houvesse por bem encher.
Era ela, essa megera
que cuida ao amanhecer
de acordar a jovem fera
e o que a fera fez morrer.
O vivo tece uma espera,

a vida joga uma rede
para frente ou para trás,
no espaço entre uma parede

e um instante, tanto faz,
pouco importa, nada impede
um corpo de ser demais.

O corpo dependurado
por um fio, o que ele via
balançar-se noite e dia
no espaço do seu quadrado,
a vida é que o suspendia;
e não só sobre o culpado,

demolidor do que amara,
mas sobre o enorme vazio
que tudo une e separa
e a vida cose com o fio
com que Ariadne traiu.
Mas que importa? Aquela cara

risonha ou convulsionada,
aqueles braços abertos
ou abraçados ao nada,
tinham acesso aos desertos
que a vida povoa, a amada,
a morta, retinha certos

direitos que nenhum vivo
podia arrancar-lhe agora!
A morte não vai embora,
a vida lhe dá motivo
de voltar, cercar por fora

ou por dentro um corpo altivo.

O monstro, a suposta aranha,
não tinha sozinha a glória
de uma proeza tamanha,
não tinha entrado na história
desde o início: a grande estranha,
a intrusa, a falsária, a escória

que administrava a tortura,
não era a recordação:
era a dona da criatura
em qualquer cela, a intrusão
era dela, a assinatura
ao pé da tela era a mão

da vida que a vinha pôr.
Ele queria, insistia
em livrar-se, não do amor
que amara, mas da alegria
de haver amado – e supor
que algum passe de magia

lhe amputaria a metade
deixando-lhe o resto inteiro,
não era apenas um erro,
era o único, em verdade,
que o tornava prisioneiro
para toda a eternidade.

DESCOBERTAS

Descobre-se que a paixão,
a paixão e a primavera,
se são paralelas são
dois termos da mesma espera.

Espera encantada ou não,
ambas não passam de mera,
febril aproximação
da jaula aberta da fera,

tremor contínuo da mão
que agarra o gradil e enterra
as unhas na solidão
que força mas não descerra.

Mordida de comunhão,
no tronco o dente da serra,
no dente o grito do grão,
e a boca aberta da terra

recebe e fecunda o chão
com os pedaços que a pantera
desmembrou na confusão
com o corpo que já não era

sequer a gazela e em vão

se debate e dilacera
de tanta sofreguidão.
A véspera desespera.

O QUE EU POR FIM LHE DISSE:

– As voragens da carne
conheço-as muito bem
e as confusões do coração também,
mas não posso enganar-me:
se me ficaram os meios
já não tenho os motivos.

Tens dois olhos ativos,
mas duros, muito duros porque cheios
de coisas mortas, dessa inútil carga
que te legou aquela noite amarga
em que uma vida jovem foi perdida.

Admito que existe
esse instante suspenso
entre o nada e o que foi aquela vida,
mas olha-o: é a escuridão que o traz, que insiste
em não soltar as folhas
que o vento sacudiu e não levou
aquele dia,
mas uma tarde qualquer afinal levaria.

No entanto, quando olhas
agora uma vez mais a luz pintar
os muros desta cela, esta luz fria,

rápida como o voo
de uma gaivota branca como o lenço
que um dia fez Desdêmona chorar,
em teu olhar
há como um fim de pesadelo, intenso,
eu sei, mas de que um dia,
um dia, quase manso
como o falcão viúvo e o último ganso,
tu também, meu irmão, vais acordar.

E LHE CANTEI ENTÃO ESTE ACALANTO:

Dorme, Minotauro, Mouro
da mais amarga Veneza,*
mudo amor na correnteza
do balbucio, homem-touro

tossindo no labirinto
da névoa e da solidão,
cala o instinto e o indistinto
e dorme, descansa, irmão!

Não existes, não existo,
nada existe neste mundo
aquém ou além do fundo
da linguagem. É tudo um misto

de silêncio e de ruído
no coração de quem sofre
preso num mal-entendido
como um inseto num cofre.

Perdoa-te... Nada ganhas
com dar e redar teus nós
na teia da velha aranha
retendo e perdendo a voz

no pescoço que partiste:

a garganta bipartida
entre a elegia do triste
e o último sopro da vida

não te vai dizer mais nada.
Tudo o que pôde foi dito.
No silêncio, na calada
da noite, escuta o infinito

para além da grade, tua
e dos outros prisioneiros
entre a linguagem e a lua.
Os últimos e os primeiros

tampouco entenderam Aquele¹⁶
que ia morrer e lhes disse
que este universo era Dele
e o resto tudo crendice.

Nem tudo é só desperdício.
Tudo e nada nesta vida
se confundem, fim e início,
chegada como partida

trocam-se em pura ruína,
mas o verme engole a aranha,
*believe it or not!*ⁱⁱⁱ 17 A sina
que escolheste não se ganha
sem um sacrifício imenso,

mas que vale mais que a cena
em que por causa de um lenço
Otelo* mata Desdêmona

ou o velho rei Lear,*
louco e só, só pele e osso,
vê e não vê balançar
Cordélia pelo pescoço.*

Se o amor não aprende a língua
do ser amado, esse amor
é um louco morrendo à míngua
do que seja, ou do que for...

Deixa-te embalar, amigo,
como eu me deixo cantar
este acalanto e te digo,
te juro que o verbo amar

só Deus conjuga contigo.

Notas:

1. Referência ao poema “Os homens ociosos” (1925), de T.S. Eliot (1888-1965), poeta, dramaturgo e crítico literário nascido nos Estados Unidos e naturalizado inglês. Cf. Eliot, T.S. “Quarta-Feira de Cinzas”. Tradução de João Paulo Feliciano, Hiena Ed., Lisboa, 1994, edição bilíngue. (*N. dos Org.*)
2. Cf. nota 68.
3. Versos recorrentes em sua obra, principalmente nos poemas de *As horas de Katharina* (2010). É também uma possível alusão ao soneto de Machado de Assis, “À Carolina”, que serve de frontispício ao *Relíquias de casa velha*. O verso final diz: “são pensamentos idos e vividos”. (*N. dos Org.*)

4. Tolentino refere-se aqui não à Ilha do Diabo, na Guiana Francesa (cf. nota 61), mas à prisão de Dartmoor, onde cumpriu parte de sua pena. Embora seja uma das mais famosas prisões inglesas, a prisão de Dartmoor nunca foi conhecida por “Ilha do Diabo”; trata-se de uma liberdade poética de Tolentino, uma vez que Dartmoor localiza-se no condado de Devon, Inglaterra, numa região de charco. A prisão, que possui um plano circular, foi construída de 1806 a 1809 para prisioneiros de guerra franceses e americanos; tornou-se prisão criminal a partir de 1850. (*N. dos Org.*)
5. Referência a *Os Lusíadas*, de Luís de Camões, publicado em 1572. Os dois últimos versos da segunda estrofe do Canto Primeiro dizem: “(...) Cantando espalharei por toda parte,/ Se a tanto me ajudar o engenho e arte” (CAMÕES, 2009, p. 21). (*N. dos Org.*)
6. Referência ao poema de Oscar Wilde (escritor irlandês, 1854-1900), “The Ballad of the Reading Gaol” (I, estrofe 7), também um poema narrativo sobre a experiência na prisão: “Yet each man kills the thing he loves, / By each let this be heard, / Some do it with a bitter look, / Some with a flattering word. / The coward does it with a kiss, / The brave man with a sword!” (*N. dos Org.*)
7. Referência à ópera *La traviata* (1853), de Giuseppe Verdi (1813-1901). Na ópera, o jovem Alfredo Germont apaixona-se por Violetta, cortesã, durante uma festa na casa dela. Violetta recusa o amor puro e sincero de Alfredo, mas depois decide render-se ao sentimento de amor e vai viver com ele em sua casa de campo. O pai de Alfredo – que no libreto se chama **Giorgio** Germont – não aceita a relação e exige que Violetta se afaste de seu filho. Obrigada pelas circunstâncias, Violetta abandona Alfredo e o reencontra somente poucos momentos antes de morrer. No verso “Violetta ama **Armando**”, houve um engano por parte de Tolentino, que se explica pelo seguinte: a ópera de Verdi é baseada no romance *A dama das camélias* (1848), de Alexandre Dumas. No romance de Dumas, a protagonista chama-se Marguerite Gautier, e o rapaz que se apaixona por ela, **Armand** Duval. Tolentino, portanto, une as duas versões da história. Cf. <http://www.giuseppeverdi.it/opere/libretti/latraviata/index.html#Finelibretto> (acesso em 21/10/2014). (*N. dos Org.*)
8. “*Mai più*”, “nunca mais”. Referência à famosa ária do terceiro ato de *Aída*, ópera de Giuseppe Verdi (cf. nota 45), em que Aída se despede de seu país: “O patria mia, mai più,/ mai più ti rivedrò!/ mai più, mai più ti rivedrò!/ mai più, mai più ti rivedrò! O cieli azzurri.../ O dolci aure native,/ dove sereno il mio mattino brillò.../ O verdi colli.../ o profumate rive...”. [Oh, pátria minha, nunca mais irei revê-la!/ Nunca mais, nunca mais irei revê-la!/ Nunca mais, nunca mais irei revê-la/ Oh, céus azuis.../ O doces brisas nativas,/ onde serena minha manhã brilhou.../ Oh, verdes colinas.../Oh, rios perfumados...]. Cf.

<http://www.giuseppeverdi.it/opere/libretti/aida/index.html#Atto3> (acesso em 21/10/2014). A alusão à ária retornará nos versos “meu *nunca mais hei de ver-tel* vinha de Aída...”, duas estrofes adiante. (*N. dos Org.*)

9. Mata Hari, nome artístico de Margaretha Zelle (1875-1917), dançarina holandesa, espiã dos alemães na França durante a Primeira Guerra Mundial; foi presa e condenada à morte em 1917. (*N. dos Org.*)
10. Ópera composta por Giuseppe Verdi encenada pela primeira vez em 1871, no Cairo. Aída, a protagonista, é uma princesa etíope que, após ser raptada pelos egípcios, serve como escrava à filha do Faraó. Entretanto, Radamés, chefe da guarda real, apaixona-se por Aída, que corresponde ao seu amor. O rei da Etiópia, Amonasro, também é capturado e, invocando o amor que Aída deveria ter por seu país, consegue convencê-la a obter de Radamés uma informação importante para as tropas etíopes. Aída cede e arrepende-se, mas é obrigada a fugir com o pai quando os egípcios descobrem a traição. Radamés entrega-se aos egípcios e é condenado pela traição; Aída escolhe ser enterrada viva com seu amado, nos subterrâneos do templo de Vulcano. Cf. <http://www.giuseppeverdi.it/opere/personaggidelleopere/aida/index.html> (acesso em 21/10/2014). (*N. dos Org.*)
11. Cf. nota 74. (*N. dos Org.*)
12. Violeta: cf. nota 42. Margarida: personagem do *Fausto*, de Goethe, drama em duas partes escrito entre 1772 (*Urfaust*) e 1832. Na primeira parte da tragédia, publicada em 1808 e em geral mais conhecida, Fausto, estudioso com insaciável desejo de conhecimento, acaba por fazer um pacto (na verdade, uma aposta ou desafio) com uma figura diabólica, Mefisto. Este promete-lhe experiências que satisfarão o espírito inquieto de Fausto. Fausto rejuvenesce graças a uma poção mágica e, em seguida, apaixona-se por Margarida, jovem simples e pura. Margarida corresponde sinceramente ao amor de Fausto, mas a história acaba em tragédia: para passar uma noite com Fausto, Margarida envenena, involuntariamente, a própria mãe; engravida e é rechaçada e humilhada por seu irmão, que morre pelas mãos de Fausto. Após a fuga de Fausto, Margarida, já enlouquecida, é condenada à morte pelo assassinato do próprio filho. Mesmo louca, Margarida recusa a presença de Mefisto e por isso é declarada salva por um coro de anjos, enquanto Fausto foge em companhia de Mefisto. (*N. dos Org.*)
13. Caronte, cf. o glossário desta edição. (*N. dos Org.*)
14. Possível referência à tragédia *Júlio César*, de Shakespeare: “Cowards die many times before their deaths,/ The valiant never taste of death but once” II, 2, 32-37 (SHAKESPEARE, 1994, p. 53). “Morrem os covardes muito, antes de morrerem./ Os bravos provam a morte uma só vez.” (1965, p. 56). (*N. dos Org.*)
15. Referência ao soneto “El desdichado” (1854), de Gerárd de Nerval, poeta francês, em que

o eu-lírico lamenta a morte da amada (NERVAL, 1958, p. 693). Diz o soneto: “Je suis le ténébreux, — le veuf, — l’inconsolé,/ Le prince d’Aquitaine à la tour abolie/ Ma seule étoile est morte, — et mon luth constellé/ Porte le soleil noir de la Mélancolie.// Dans la nuit du tombeau, toi qui m’as consolé,/ Rends-moi le Pausilippe et la mer d’Italie,/ La fleur qui plaisait tant à mon cœur désolé,/ Et la treille où le pampre à la rose s’allie.// Suis-je Amour ou Phébus?... Lusignan ou Biron?/ Mon front est rouge encor du baiser de la reine;// J’ai rêvé dans la grotte où nage la sirène...// Et j’ai deux fois vainqueur traversé l’Achéron;/ Modulant tout à tour sur la lyre d’Orphée/ Les soupirs de la Sainte et les cris de la Fée.” Na tradução de Manuel Bandeira: “Eu sou o tenebroso, — o viúvo, — o inconsolado/ Príncipe d’Aquitânia, em triste rebeldia:/ É morta a minha estrela, — e no meu constelado/ Ataúde há o negror, sol da melancolia.// Na noite tumular, em que me hás consolado,/ O pausílopo, a Itália, o mar, a onda bravia,/ Dá-me outra vez, — e dá-me a flor do meu agrado/ E a ramada em que a rosa ao pâmpano se alia...// Sou Byron? Lusignan? Febo? O Amor? Adivinha!/ As faces me esbraseia o beijo da rainha:/ Cismo e sonho na gruta em que a sereia nada... // Duas vezes o Aqueronte, — é o grande feito meu, —/ Transpus a modular, nesta lira de Orfeu,/ Os suspiros da santa e os clamores da fada...” O verso *Le prince d’Aquitaine à la tour abolie* também é citado por T.S. Eliot no final do poema “A terra desolada”(1922). (N. dos Org.)

16. Referência a Cristo.

17. “Believe it or not”, acredite ou não. (N. dos Org.)

SEGUNDA PARTE

OS DELÍRIOS NA CELA

(FALA O MINOTAURO)

a Adélia Prado^{*}

Nota:

* Adélia Prado (1935), poetisa e contista brasileira, recebeu o Prêmio Jabuti pelo livro de poesias *O coração disparado* (1978); em 2014, recebeu o Griffin Poetry Prize, do Canadá, pelo conjunto da obra. (*N. dos Org.*)

O NARRADOR CONFESSA
A SIMBIOSE DAS ALMAS

*(Não é assim que ele fala;
não é o sotaque, o acento
de quem vive – e mata – à bala.
No entanto, todo lamento*

*vindo dos porões da alma,
por mais delirante e horrendo,
acaba se parecendo
à música algo mais calma*

*das dores transfiguradas.
Meu Numeropata disse
toda espécie de sandice,*

*algumas logo adotadas,
musicadas pelas minhas:
mexerico entre vizinhas...)*

O MONSTRENGO

“Tive tudo o que quis, e o que não quis
também, é claro; mas ressalvo a audácia
com que arranquei à pedra da desgraça
uma felicidade de infeliz;

martelei pedra viva e dei-lhe a face
que esculpi: tive assim, não o que quis,
mas o rosto que tenho, traço a traço,
fui eu que o inventei, fui eu que o fiz!

A Medusa* morreu: matei-a eu
e a espécie de Perseu* que fiquei sendo
não foi a ilustre morta que me deu.

Fui eu mesmo que fiz este monstrengo,
o inútil monumento é todo meu.
Eu, modelo, martelo e monumento!”

O ÚLTIMO ACALANTO

“É que eu me apaixonei pela Medusa
e a fiz adormecer no meu regaço,
mas fiquei sem poder mover o braço,
como que emaranhado na confusa

e fatal, se famosa cabeleira.

Fiquei olhando, olhando aquela cara
e ao ver que a fixidez de estatuária
abrandava-se em torno das olheiras

como as primeiras sombras de um remorso,
desconcertou-me aquela emaranhada
solidão, tão alheia quanto um fóssil

à própria condição ensimesmada.

O monstro não é nada. O monstro é dócil.
De uma docilidade de beócio.”

“Pensei: se ela voltar da letargia
há de petrificar minha quimera,
vai pôr um termo a tudo o que eu queria...
Então, como quem quer mas desespera,

olhei mais uma vez a que dormia
e odiei meu amor por uma fera
que hiberna mas não muda: à luz do dia
ela iria acabar com o que ainda era

e com o que havia sido! E já que havia
de ser assim, porque foi sempre assim
e assim sempre há de ser, a essa agonia

poupei meu doce monstro: pus-lhe fim!
Tudo é um puro acabar-se e a fantasia
de tudo é inconsequente e ai de mim!”

O ESPECTRO DA ROSA¹

“E ali deixei-me estar, com aquele horror
esganado em meu colo, quente ainda...
Mal sentia o remorso que há no amor

traído pelo amante quando, finda
a embriaguez, o mal sobe à garganta
e Otelo põe a bela na berlinda:

Iago* ri, Desdêmona se espanta
e um lenço faz o resto... É sempre assim
que o ser desperta, que o poeta canta,
que a paixão desvairada chega ao fim.
É preciso acordar, mas quem consente
em não matar também? Pergunto-o a mim,

que esganei o que amava e de repente
por uma voz que eu mesmo estrangulava
ouvi chamar meu nome novamente!

Quase um cristal, aquela voz tão clara
chegava-me da névoa, como a luz
funde-se à evanescência que separa

dois olhos mal despertos dos azuis
que o melro mentiroso preludia;

eu matara a Medusa que seduz,

que petrifica tudo, e me doía
um fio de navalha cujo gume
abria-me a pupila à fantasia:²

um fantasma febril, um vaga-lume
imortal, arrastava-me à loucura,
como um punhal nascido do ciúme

ergue o braço fatal da criatura.
Era ela, o suavíssimo fantasma
dos abismos da pele, da doçura

que se vai transformando nos miasmas
da coisa moritura desde a hora
em que se fundem duas almas pasmas

(um mouro louco e uma beldade loura...)*
numa caricatura da paixão.
Era aquela gazela tentadora

que acorda a fera e engendra a colisão
do peito e do imperfeito, a dolorosa,
delicada avalanche enchendo a mão

de gestos assassinos... Na dolosa,
espantosa voragem perdulária,
eu via aquele espectro, aquela rosa

que se esfumara e vinha solitária

refolhar-se, mudar-se no fortuito
emblema tão mais doce quanto é vária

a coreografia. Era esse muito
cortejado fantasma, o que revela
ao ser que é combustão, curto-circuito

entre as fulgurações e as aquarelas
mais duras da memória. Ele é que traz
dos íntimos recessos, junto àquelas

figurações que foram e nunca mais
hão de ser, o amaríssimo tesouro,
as máscaras ao longo do fugaz,

a sedução de Europa* pelo touro,
o cisne atrás de Leda* e as sibilinas
simulações do Zeus* chovendo ouro...

Nos cumes do improvável brilham as crinas
da Danaë* cavalgada pelo espanto
e a alma então vai por vales e colinas

buscando as vagas portas de amaranto
que a vão chamando à comunhão nas grutas
com o deus que tudo imita por enquanto,

mas que transforma em curvas e volutas
as estalactites do delírio.

É ali que o corpo cede, acorda, assusta-se

como se lhe tivessem dado um tiro,
e sente-se afundar: entre as carências
que não entende mais, como um martírio

embaralhando as pobres aparências,
surge-lhe o espectro então, a falsa espiga
em meio a um campo de fosforescências...

Meu corpo interrompeu sua cantiga
assassina e amorosa e dedicou-se
a perseguir aquela forma antiga,

a rosa espectral, como se fosse
colocar o passado em seu lugar,
ou trocá-lo por algo enfim mais doce:

foi deixando e deixando de ecoar
meu sinistro acalanto e, ante um vestígio,
frente a uma onda solta sem o mar,

vi-me como cercado de prodígio,
reconstelou-se aqui, na minha cela,
aquele doloroso, eterno, frígido

e vago esboço de que surge a tela;
animou-se o vazio e meu ouvido
entendeu que tocava agora a ela,

à ninfa assassinada, o dolorido,
o difícil ofício de cantar...

Não que fôssemos nós o par unido

a cada novo *pas de deux*³ no ar,
ou que fosse outra vez a nossa boda
a profusão de abraços sem parar

com que ela ia girando pela abóbada
do meu contentamento encarcerado;
mas naqueles afrescos onde toda

a multiplicação do dispersado
vinha se reunir de par em par,
eu via a mim também, mais um passado

vivido em torno dela e do lugar
que algum dia habitáramos talvez...
Ah, que folhagem mais crepuscular

têm os jardins fingidos, que algidez
de cristal! Ah, meu corpo emparedado,
por que não acreditas no que vês?

Por que recusas o que tens ao lado
e repões, como o verme entra num fruto,
no falso lábio o beijo imaginado,

a ferrugem, o fel do absoluto,
como se o nada fosse um dom perfeito?
Perdeste o que mal tinhas num minuto

por tentar abraçar aquele peito
que, fingindo trazer-te o que querias,
veio outra vez meter-se no teu leito...

Ah, corpo, corpo meu, mecha dos dias
inutilmente acesos, de repente
num último delírio recebias

da ninfa do intangível um presente
de pétalas de cinza refolhada...

Corpo, talo da rosa cognoscente,

espinho contingente da estocada,
corpo punhal de sombra⁴ na bainha
da luz que vem de dentro ou vem do nada,

corpo que mal sabias o que tinhas,
trocaste uma vez mais tua morada
por desoladas confusões daninhas!

Queres o que não queres, e por cada
aparição desalentado sempre,
deixas que se te escape a coisa dada,

tua rosa de névoa, e amas um ventre
grávido só de sombras de sementes...

Não temes que outra vez um dia, dentre

estas paredes frias em que sentes
o universo à deriva, te depares
com a mesma Medusa, os mesmos dentes

repetindo os sorrisos singulares
dos híbridos traídos, mas fiéis...?

Tudo desaparece, o ímpar, os pares,

a desapareição... Não, já não és
o mesmo, o que delira vai atrás
de asas de libélula, seus pés

batem no ar, no vago, no fugaz,
isso que acaba de passar-te ao lado,
a rosa espectral, nunca foi mais

que um soluço de amor estrangulado...”

O ESPÍRITO DA LETRA⁵

“Ao pé da letra agora, em minha vida
há a morte e uma mulher... E a letra dela,
a primeira, me busca e me martela
ouvido adentro a mesma despedida

outra vez e outra vez, sempre espremida
entre as vogais do amor... Mas como vê-la
sem exumar uma vez mais a estrela
que há anos-luz se esbate sem saída,

sem prazo de morrer na luz que treme?!

O monstro^{iv} que eu matei deixou-me a marca,
suas pernas abertas ante a Parca*

aparecem-me em tudo: é a letra M,
a da Medusa que eu amei, a barca
sem amarras, sem remos e sem leme...”

A QUEDA⁶

“O anjo que eu vi cair caiu de bruços
e, a cabeça apoiada no antebraço,
me pareceu que soluçava. O maço
de cores da manhã com seus avulsos

valetes cor violeta pelo espaço
espalhava-se lento e entre soluços
(se é que ele soluçava) abria os pulsos
violentos do universo. O estardalhaço

da alvorada sangrando confundia-
se ao drama soluçado ali no chão.
Como os soluços não têm cor, eu via

um anjo sacudindo-se e a explosão
do dia em torno dele, e sua mão
tingida pela imensa hemorragia.”

“Porque o anjo caído despe a pluma
e veste a solidão do corpo, o susto
inexato do sangue e, uma por uma,
as contusões, as sombras e esse augusto

desalento da estátua erguendo o busto
no nevoeiro que jamais se esfuma.
E ei-lo que ergue a cabeça e assume o custo
de tudo. E como tudo é logo espuma,

o anjo que sabe que caiu concede
sua estranha irmandade ao mundo estranho.
Que agora tudo tem medida e mede-

-se ao bípede celeste do tamanho
do infinito: o infinito que ele teve
e vai tentar trocar pelo que é breve.”

“Mas a troca é difícil, a moeda
precária e a violência da permuta
inevitável. Por enquanto a queda
é como um sonho mau, como na gruta

as sombras na parede:⁷ e o anjo luta
com as sombras uma a uma e, pedra a pedra,
com os limites da gruta que arremeda
a realidade que ele em vão disputa

e nunca doma. Ah, quando bruxuleia
a vaga luz da lâmpada que, lenta,
instaura um mundo ao menos, quem semeia

a ansiedade entre as sombras, quem as tenta?
O anjo. O encarcerado. O que arrebenta
o efêmero outra vez, veia por veia.”

“Quando tudo era brisa no arvoredos,
fuga no mato, jogo de menino,
pousei a mão no fogo feminino
e acabou-se de vez todo brinquedo,

tudo virou fogueira. Tive medo.
Tive a visão que ofusca o peregrino,
tive a rosa no alvor do seu segredo
e um terror indiscreto e repentino

como o dobre do Ângelus no ar.⁸
Mas um anjo caído é um moribundo,
mal se convence que caiu, vai dar

no ponto mais estranho deste mundo,
no avesso do jardim perdido: ao fundo
o roseiral que arde sem queimar.”

“Ali a rosa afoga a fantasia
no violento rubor de uma alvorada
estonteante: dá-se a revoada
e vai-se enchendo o céu de hemorragia.”^v

Cai o anjo, atropela o que queria
e entre os pelos da lua ensanguentada
estraçalham-se as asas na calada
daquela noite nova, a noite fria.

De que há de viver? Viver agora
entre muros, cercado pelos mitos
que menos têm a ver com ele, fora

que anda agora, o estrangeiro entre conflitos
a pesar-lhe nos ombros: muito embora
perca as asas não perde os infinitos...”

“O eco do infinito, sempre rente
a toda queda, tem a gravidade
inversa das levitações: a idade,
vai reduzindo o peso do presente,

misturando o passado a uma iminente
intimação da precariedade,
da fluidez de tudo... É uma saudade
transmigratória que o anjo agora sente,

quando as asas que sabe que não tem
batem, batem ainda em torno dele,
como se fossem suas, ou de alguém

que se parece estranhamente a ele:
nas celas a invenção muda de pele
várias vezes e é sempre mais além.”

PERFEIÇÃO, IMPERFEIÇÃO

“A perfeição da forma é para a alma:⁹
à míngua de um repouso ou de um regaço,
à alma basta uma consolação.

O corpo é cego e quer imperfeição,
a asa atônita, as abelhas de aço,
o amor das coisas pares como as mãos.

A carne é lenha condenada e geme
por fogueiras apenas: só a acalma
o que a carbonizar, que nada menos

consegue sossegar essa antialma,
a mão crispada, o último limão...¹⁰
Nem mesmo a cicatriz da perfeição.”

NO LABIRINTO¹¹

“Em busca da origem
pelo presumido
labirinto virgem,

o rosto perdido
pelo sorvedouro
da manhã do mito.

O rosto de ouro
e âmbar embrumado,
o que o Minotauro

não teve. Ao meu lado
a Medusa galga
o espelho mais árduo

e o sonho cavalga
seu fundo de poço
como o vento a vaga.

Em meu calabouço
prossigo à procura
de um corpo, de um torso

que erguesse a figura,
o rosto imprevisto

e exato. E se furta

a imagem que insisto

em trazer do fundo.

O véu não existe,

não existe o mundo

da máscara: puro

só o ângulo agudo

de um perfil que muro

de espelhos – e perco...

Ah, o estranho furto

às rondas do cerco

da memória! A face

perdida é um enxerto

que nunca medrasse,

a outra é vertigem,

é névoa, é disfarce

em busca da origem

pelo presumido

labirinto virgem,

etc. etc.”

O CISNE¹²

“Os prismas do desejo (ou do cristal)
são como a eternidade que alucina:
emaranha-se a alma em cada prisma
e se apavora. O instante inaugural

com seu pânico em branco é como o cisne
desarvorando a Leda virginal:
a revoadada alvíssima e o pombal
que se estilhaça, a plenitude e o cisma...

Um corpo acostumado à própria sombra
não consegue conter mais um fantasma
a desabar por ele como a pomba

explodindo nas mãos, a espuma, o plasma,
o decúbito... O ser é uma redoma,
prodígios estilhaçam sua calma.”

A CORÇA¹³

“Demorou-se a crescer entre meus braços
a ninfa proverbial e peregrina
que embriaga os sentidos e alucina
os olhos assombrados como escassos

para conter a imagem que os domina.
O fantasma ideal desses abraços
prolongados e breves como a sina
da coisa moritura, os olhos baços

refletiram-no enfim, mas como a poça
em que pousa de leve a lua alta.
Foi tudo confusão. Ah, mas que força,

que graça delicada e tão estática,
que elegância de estátua tinha a corça
que fingia escapar em sobressalto!”

EPITALÂMIO^{vi}

“Fica a alma curvada
sobre o esfarelamento
das palavras. Algumas
lhe hão de ser devolvidas
ao final. Quanto ao pão^{vii}
que seria o alimento^{viii}
e ficou sendo a fome,^{ix}
mal fora dado ao homem^x
vertiginoso instante.

O corpo chama o amante^{xi}
a partilhar seu leito,
justificar a mesa
e rituar o pão;^{xii}
a alma, impartilhável,^{xiii}
canta e retorna à jaula.

E a ti, que parte toca^{xiv}
nessa partilha, ó fábula,^{xv}
o beijo em tua boca
pode nutrir o grão?”

*IL SOSPIROSO*¹⁴

“Como à camélia que caiu do galho,¹⁵
dediquei-lhe o melhor dos meus suspiros,
feito de mansuetudes e impuríssimos
precipícios, e cheio desse orvalho

que acaricia os leves peristilos.
Demorei-me a compô-lo, a prepará-lo
com o coração febril de um parálítico,
dediquei-me a entortar-me como um talo

buscando a luz, levando a flor no alto...
Fiz com dedicações e com renúncias,
com tremores selvagens, sobressaltos

e intensas esperanças essa única,
inútil flor do nada... História velha,
o meu longo suspiro sem camélia!”

LEGADO DE ÁCTEON^{*xvi}

“Pelo banho silvestre da Artemisa,*
pela nudez da lua, o perdigueiro
enlouquecido, estraçalhando a brisa...
O dente do desejo é traiçoeiro

e sempre tão urgente e tão ligeiro
quanto incauto: a surpresa diviniza,
mas o corpo, esse é feito do braseiro
mais breve e tudo, tudo vira cinza!

A luz que te alucina não precisa
de ti. Não, não te chegues tanto à beira
da perfeição, ou nunca cicatrizas.

Pobre quem se descobre o companheiro
do eterno de repente e sem aviso,
que o eterno neste mundo é passageiro.”

IMPASSE

“Apolo* apaixonado perseguira
a ninfa desejada e se abraçara
ao tronco indiferente de um loureiro:
não lhe restava mais que uma figura

de braços para o céu... Ah, o desespero
do deus desarvorado que deplora
este mundo mortal e de mentira!
Daphne* era tão doce quanto é duro

o caule que ele abraça! Ela tão clara,
a árvore tão espessa, tão escura!
Se o amor neste mundo é já precário,

que dizer da paixão entre um empíreo
e o reino aqui de baixo, onde o ilusório
sofre abraçado ao passageiro e chora

as prestidigitações do corpo efêmero...?”

MEDUSA ENAMORADA^{xvii}

“Medusa que esse amor entristeceu
como a haste curvada ao meio-dia
em tempos de alta seca,
aquele olhar
que te jogou de encontro à luz do dia,
foste tu que tornaste assim inerte,
as labaredas cegas, o veludo
das pálpebras vazias, que sei eu,
olha-o, infeliz: podes admirar
sem medo a tua obra,
ela não pode ver-te
tal como o amor te dobra...

É sem calor a luz que te perdeu
e sem pupila o olhar que faz sofrer,
a bela estátua é vaga,
pertence toda a ti, mas não diz nada
a um coração que petrifica tudo:
não há ninguém no poço em que naufraga
teu sonho de peçonha apaixonada.

Amas na escuridão
e a única carícia ainda possível
é a brasa, o beijo não.
Medusa, o amor é todo do invisível.”

MAS QUEM SABE...^{xviii}

“Mas quem sabe a Medusa
era ela mesma estátua
e num olhar sem uso
que não morre nem mata,

pedra, estalactite
de gruta de deserto,
o que foste e o que viste
era tudo reflexo...?”

REMORSOS

“Esplendor, geometria do perfeito,
que te deste ao delírio que se enfia
num corpo, à soluçada parceria
de uma alma que se esbate contra um peito,

e desfolhaste, sem melancolia,
gota a gota de sal sobre o meu leito,
as pétalas mais brancas da alegria,
simulacros do sol no corpo eleito;

graça que uniste os lábios da ferida
no beijo da alma livre e penetraste
o coração da noite apetecida,

graça frágil do tronco quase haste,
beleza, esfinge breve e proibida
que eras surda e que nunca perguntaste.”

EROS A PSIQUE¹⁶

“A noite era um regato
pousado a nossos pés
e o teu olhar dizia:
gosto do teu retrato,
quando vier o dia
perguntarei quem és...

Mas não amanhecia
e, girassol no escuro,
desfolhei-me depressa;
e nunca perguntaste
e um estranho mercúrio
entre raiz e haste
separou tudo, tudo.
Gotas de um fogo espúrio,
cegueiras do veludo.

Na cela do sol-posto
amanhece entre barras
que a luz não atravessa.
Ah, não me deste um rosto
e eu durmo o sono impuro
da sombra a que me entregas.
O coração tem garras
anônimas e negras.”

VESPERAL

“Perfeito, doloroso rosto,
rápido vai-se o fogo que unifica,
quanto é mortal a dança
aqui, entre dois corpos,
ah, fica, reconduz aos fragmentos^{xix}
o que o sangue esculpira,
desenho de um momento em nossos braços,
mas nos feudos da carne já se acendia a ausência,^{xx}
‘adeus, eu tinha vindo...’ ela dizia,^{xxi}
a nossa havendo sido^{xxii}
a convidada dos pedaços,
a unidade, e eis que um vento...

(Como uma chaga a alegria, como um súbito^{xxiii}
apoio, um precipício
da alma, onde descer^{xxiv}
beirando uma água exata, junto ao eco.^{xxv}
A nós, que a partilhamos, resta agora^{xxvi}
soletrar-lhe os pedaços,
que um reflexo^{xxvii}
nunca foi prova de presença e este amor^{xxviii}
é um simples nó onde se insurge, nova
ante a morte, a nudez;

a daquelas manhãs, que já se veste^{xxix}
súbito de outra luz.)

...E eis que um vento em teus cabelos, coisa^{xxx}
de ouro antigo tecida, eis que um vento
vem do centro de tudo e toca o tempo,
a outra sede e o grito
que se chamou desejo, que retorna
às mãos que um sonho abandonara à terra.^{xxxi}
Memória que um ocaso viu subir^{xxxii}
às moradas da tarde onde guardar
um ramo de desejo revivido,
os dois corpos que amor trouxe até ti,
quando a noite for longe
acorda-os com teu manso, doce grito.”^{xxxiii}

A ÚLTIMA COTOVIA¹⁷

“Sono de todas as lembranças, morte,^{xxxiv}
dá que nos esqueçamos
do acerbo gosto atado ainda aos ramos,^{xxxv}
daquela carne de áspera doçura
cujo grito partia
a alma e, iludido, o corpo.

Onde a memória agora,
cotovia sem fôlego de voo,
nos faz surgir como um resto de rastros^{xxxvi}
imêmorez do sangue,^{xxxvii}
estende, fêmea exausta,
a escuridão sem rosto.

Na relva antiga onde foi mudo o sonho,
quando ainda não eras
mais do que um vago manto da manhã,
salva em teus olhos, guarda
nos olhos que são teus e foram dela^{xxxviii}
aquela paz em nós que foi secando.

Aqui, onde fez sombra um movimento,^{xxxix}
cobre de esquecimento
o ouro das manhãs soltas na brisa^{xl}
e, afinal restaurada,^{xli}

colhe a imagem difusa

à tona de uma luz estrangulada.”^{xlii}

*TROMPE L'OEIL*¹⁸

“Nosso amor, como tudo nesta vida:
faz de conta, um bordado de miçangas
num trapo fabuloso entre varandas
pintadas em paredes sem saída...

É assim que me apareces, rodas, andas
e eu te sigo em tertúlias e quadrilhas
onde o amor é a aquarela das sibilas.
Mas olha como o vento enfuna as mangas

fictícias, pintadas na cal virgem
da perfeita mansão avarandada
que eu fabrico de sonho, de vertigem,

de desespero... O vento vem do nada
e ao nada leva tudo, a cor pintada
e o nosso vago amor voltando à origem...”

INSTABILIDADE

“Eu fui dizer ao vento o que eu te disse
e o vento repetiu-o em toda parte,
tantas vezes que a ideia de abraçar-te
virou obsessão, ficou difícil

mudar de ideia. Eu dei-me conta disso
o dia em que me achei a procurar-te
no desvão entre a vida e o precipício,
exatamente onde tu andas... A arte

delicada de amar somada ao vento
torna-se um exercício irresponsável,
mas não foi culpa minha: do momento

em que eu fui misturar-te ao inefável
perdi-te, ou me perdi, não sei... Lamento
ver-nos no vento, ó meu amor instável!”¹⁹

O PÓRTICO^{xliii}

“Meu sangue, estás à beira
outra vez da figura^{xliv}
sempre mais obscura,
cada vez mais amada.

Hoje, ao cair do dia,^{xlvi}
reneguei tua sede^{xlvi}
de pausa, de presença,
de precária unidade.
Do corpo eu te dissera
que era apenas a presa,^{xlvi}
campo vazio, o extremo^{xlvi}
inverso da beleza.^{xlix}

Mas já não sei que sombra^l
encheu-te de reflexos^{li}
para que tudo junto^{lii}
venha te dispersar.

E assisto-te lutar^{liii}
contra opacas vertigens,^{liv}
contra o que nunca basta^{lv}
e vem cair aqui!^{lvi}
É aqui que não disponho^{lvii}
de recurso nenhum!^{lviii}

À força de seguir-te^{lix}
sufoca-me teu sonho.^{lx}
Ah, considera a curva
de duas^{lxi} mãos no informe,
a trama do perfeito
para desamparar-nos.^{lxii}
Sem um gesto possível,^{lxiii}
sigo-te aonde me afogas,^{lxiv}
mas ouve, sangue meu,
é apenas um sonho...^{lxv}
Talvez esses pedaços
simulem a alegria,^{lxvi}
talvez de novo a teçam;
tua felicidade
entre eles parece-se^{lxvii}
a uma quase unidade;^{lxviii}
talvez meus olhos sofram
de uma escassez de luz.^{lxix}
Talvez. Mas essa luz
que me acena de longe,^{lxx}
essa espécie de presa^{lxxi}
vagamente esperada,^{lxxii}
só não levou meus braços
ao levar todo o resto:
partes da minha febre,^{lxxiii}
quase todo o meu pasto.

Minha velha ferida,^{lxxiv}
meu sangue e meu recurso,
não persegues um corpo,^{lxxv}
aqui tudo é mais breve,^{lxxvi}
é leve, é como a sombra^{lxxvii}
de um pórtico pilhado:
amemos o que nele
é fuga, a insuspeitada
fuga para o outro lado.”

AS ENAMORADAS

“Penso na namorada do mastim,²⁰
a que olhou a Medusa nas pupilas
e transformou-se em Fedra.* Ela era assim,
filha de um fogo inabalável, filas

e filas ansiadas de um jasmim
incandescente. As almas intranquilas
são como essas fogueiras de jardim
que engolfam tudo: é o mesmo consenti-las

ou resistir-lhes, tudo vira logo
fogaréu, tudo acaba em desbarate.
Fedra consumiu tudo! Antes do prólogo

traiu a irmã e seu último ato
foi trair-se a si mesma: apaixonou-se
e acabou foi com tudo o que era doce!”

“Eu prefiro Ariadne, essa irmã
de monstros paralelos: um no esguio
labirinto e a caçula em seu vazio.

Ariadne sabia o quanto é vã

a febre da esperança temporã,
o quanto vai secando, como um rio
no Estio, essa esperança, essa manhã
que nunca se levanta... E por um fio

tentou trocar um dia o que não era,
a vida por um fio. Ela traiu
o monstro seu irmão farta de espera,

farta do sonho em que se enreda o fio
e enfim o carretel... Mas uma fera
vinga a outra, e Ariadne não partiu!”

“Mas afinal quem parte? Penso em Dido,”²¹
que viu partir Enéas, lamentou-o
e morreu ignorando que o perdido
dura mais: uma asa ensaia o voo

e parte um todo em dois, talvez, mas parte
do perdido perdura. É sempre em vão
que a criatura ensaia a solidão
desconhecida, a solidão é a arte

de ficar, sem consolo e sem raízes,
onde a seiva arrefece e aos poucos morre,
mas sem morrer de todo: o amor é o córrego

que escapa e não escapa, e os paraísos
que esse arroio atravessa estão perdidos
de antemão. Pobre Enéas. Pobre Dido.”

ARIADNE EM NAXOS^{lxxviii 22}

*“Lasciatemi morir.” (Monteverdi)*²³

“Eu entendo a Ariadne abandonada,
esperando Teseu naquela ilha...
Lá fui também atrás da madrugada,
mas cheguei muito tarde e, ó maravilha!,

ouvi aquela louca, aquela filha
das ilusões, cantar, chamar o nada
e dar-lhe o que era seu de mão beijada!
A imolação fortuita quando brilha,

quando desaparece, leva a lenha
em troca de um triunfo flamejante
e breve: é natural que ninguém tenha

outra vez o que teve, há só o instante
vertiginoso e o coração desdenha
quase tudo depois, senão durante.”

“Tristíssima a canção do que dizia,
do que alcancei lhe ouvir... Com tal doçura
insistia em dizê-lo à hora escura,
que de repente aquela litania

quase não machucava, não doía,
não parecia feita da amargura
em que esbate a luz da criatura.
Quase um trinado da melancolia,

um sereno *ostinato*,²⁴aquele louco,
desolado arabesco vespéral,
enroscava-se à luz, subia um pouco

e baixava outra vez, como um sinal
de menos da vontade: um cisne rouco
reclamando da luz um funeral:”

*– Deixai, deixai que eu morra. Ou que se cale
o concerto do tordo e da calhandra
e eu não saiba mais nada desse vale,
deste céu... Que escureça na varanda,*

*que venha a sombra em vez do gran finale,
sementeiras de sombra sobre a grande
hesitação que empalidece... Vale
bem mais a noite, a irmã fiel e branda.*

*Permiti que eu me acabe como um voo,
como se acabam a urgência de querer
e a apetência de ser. Não, já não doo,*

*mas deixai-me morrer, ou removei,
enrolai o cenário, eu também sou
filha de Minos e Pasifaê...²⁵*

O DIÁLOGO DA ALMA E DO DESEJO^{lxxix}

I

– Sabes de que sumo,
sinuoso esmalte,
me fizeram? Toca
meu colo de espuma
com teu fogo-fátuo,
sobe à minha boca
de âmbar, de bruma,
possui-me, ó escombros,
eu consinto, eu durmo
com a minha sombra...

II

– “Que queres do visível,
alma cega?”

– Despi-lo
dos trapos do sensível
e abraça-lo depois.

– “Louca! Corres àquilo
que há de perder-te!”

– Pois
ao termo do possível

cairemos os dois.

III^{lxxx}

– “Que fazer da carne,
tanta, tão rápida,
a carne táctil?”

– Um todo se parte.

– “Que fazer da sombra
que enche a ferida,
que fazer da luz?”

– O leito é de dois.

– “Amor, meu outro,
que fazer de nós?
Que fazer do visível,
derrota do invisível?”

– Não existe o visível.

– “E a visão, que fazer
da visão? Tão cegos
os olhos, os lábios,
tão longo o grito...”

– Longe. No infinito.

IV

– “Duas mãos, às vezes, vindas tocar^{lxxxix}
a cor encarcerada da manhã.^{lxxxii}
Algumas gotas, raras,
de um sangue muito doce
e vê-se^{lxxxiii}
o cavalo e o cisne
vindos beber também do mesmo orvalho;^{lxxxiv}
mas vai descendo a neve, essa inaudível^{lxxxv}
garganta, e aos poucos sobem^{lxxxvi}
Órion* e a lua, desemparelhados...”^{lxxxvii}

V

– Mas quando volta por aqui a lua
repete aquilo tudo...

– “Ou a magia apenas
daquilo tudo.”

– Eu sei, a tua
é uma visão sem nexo,
a sucessão de cenas
que chamas de reflexo,
e é mesmo certo
que se não chegas nunca muito perto
é porque não me vês...

– “Ou não vejo talvez
senão esses teus brilhos...”

– Ah, mas são,
ou seriam entre nós os traços de união,
se soubesses guardá-los!

– “À noitinha os cavalos
e os cisnes também somem,
só a estrela acompanha o sem amor,
esses trapos de um homem.”

– E os orvalhos?
As gotinhas da cor,
do sabor fugitivo dos galhos?
E as pegadas na neve, tão tranquilas,
não as escutas tu?

– “Só tu podes segui-las,
o tempo ido é para mim um campo nu
que veio abaixo,
se tento levantar os olhos não o acho.”

– Adeus, então.

– “Não, não,
não digo que te vás,
digo que não te posso mais seguir ali.”

– Ou que não podes mais...

– “Tentei, não consegui,
sou coisa do fugaz...”

– E eu o que sobrar de ti.

O GNOMO

“Não necessito mais contradizer-te,
minha alegria, me deixaste só
como a um gnomo empedernido, inerte
entre o gradil e a névoa de ouro em pó

de mais um redundante, rococó,
fátuo cair do sol... Que mais dizer-te?
Que um vaga-lume ou outro mais solerte
vem visitar-me por engano ou dó?

Nada há mais a dizer, minha alegria...
Bem que eu gostava de brincar de roda,
mas fui virando estátua e noite e dia

vou te imitar aqui, sozinho, à moda
dos gnomos de pedra... Ah, quem diria,
há imitações que duram a vida toda!”

A MOLDURA VAZIA

“O que me deste foi uma medida
de amor incomparável, foi o ar
com que me olhaste a fúria enlouquecida:
a gazela deixando-se matar...

Os perfumes terríveis da ferida
e do amor misturados a um olhar.
Emolduraste assim a dor da vida,
e o que sobrou de ti, no teu lugar,

foi uma interminável despedida,
a moldura vazia em que eu vou dar
dia e noite, ó Medusa enterneçada

que conseguiste até petrificar
a aberração, a estátua enfurecida
escancarando o horror de par em par.”

“Galgar para te olhar a coisa escura,
a noite estrangulada que atravessas
como um cometa aparecendo às pressas
entre as desolações que andam na altura.

És toda assim agora, e me arremessas
de encontro à escuridão, Medusa pura,
os pescoços, os braços, as cabeças,
as mãos petrificadas, a escultura

que multiplicas sem querer... Desfolha-se
a vida toda procurando olhar-te
e não deixas, não queres, ou não olhas

as agonias que engendraste: a arte
das árvores de mármore, as magnólias
que não morrem... Olhar-te é o meu desastre.”

“Mas olhava-te, olhava-te passar
do outro lado de tudo, um malmequer
cercado de invisível sem sequer
um estremecimento, um esvoaçar

de pétala levada... Ah, busquei ter
a frieza da estátua em meu olhar,
petrifiquei meus olhos, dei-me o ar
da abstração que inventa o seu prazer

em não ser nada, em desistir de ser...
Mas, profusão idêntica à do mar
sempre igual, sempre só do amanhecer

a cada entardecer, via-te entrar
na morte como um vulto de mulher
na longa escuridão: sem se apagar.”

“Hoje sei que o desastre está completo:
não olhar-te nos olhos é impossível.
No mundo inteiro e até neste soneto
anda o teu nervo ótico e o visível

é teu, a parasita como enxerto
subindo por um tronco inamovível,
pelo tronco de pedra que é o meu peito.
Deita-te nele ainda, imperceptível,

e eu sinto a olho nu aquele jeito
que tinhas de me olhar. É bem possível
que mesmo do outro lado do imperfeito

nossos olhos se encontrem: o invisível
também é coisa tua, o último leito
em que hei de ver-te nua e inacessível.”

“Ponho estes versos onde pões o olhar.
Em vez do teu olhar tenho estes versos.
Em lugar de um olhar tenho universos
dispersos, tenho o ofício de cantar

sempre de longe, procurando andar
no rastro dos teus olhos, meus diversos
modos de te intuir, de te invocar.
Olho-te como olhavas para os berços

vazios, ou melhor, cheios de ar,
o ar que transverbero e te ofereço
como um rebento póstumo, um solar

de soluços, um longo soluçar...
Agora a vida é toda pelo avesso.
A vida inteira à sombra de um olhar.”

O REFLEXO E A IMAGEM^{lxxxviii}

E sobre a terra não
sobrou mais que um antigo
rosto sem direção,^{lxxxix}
ah, deita-te no chão^{xc}
e cava o teu abrigo!^{xc i}

Tu, que seguiste um vago^{xc ii}
reflexo na água escura,
o duplo, aquele mago
incapaz de figura,
figuração no vago,

o melro, o que ainda canta
no instante em que emudece,
esse que a luz levanta
e o dia quando desce
golpeia na garganta,

o amor, lembras-te, um louco^{xc iii}
erguendo uma lanterna,^{xc iv} 26
o amor, que era tão pouco,
tão irreel, cisterna^{xc v}
cheia do som mais oco...^{xc vi}

Fica a desamparada
imagem, essa enferma,
trêmula debandada
à mais fria, à mais erma^{xcvii}
margem do sonho atada.^{xcviii}

Onde a noite se aninha^{xcix}
ela confunde os remos^c
e os ramos e caminha^{ci}
entre os ecos extremos
da alma a cantar sozinha.^{cii}

É ela que te leva^{ciii}
de rastos rente ao grito,
a asa que se eleva^{civ}
no adro escuro do mito.^{cv}
Toda presença é treva.^{cvi}

ÍMPAR

“E eu, que odeio tudo o que recordo
em meu penoso, sórdido exercício,
a harmonia mais frágil que difícil,
mais passível de encanto que de acordo;

eu, que hoje escuto o rouxinol e o tordo
entre grades e névoas, desde o início
sabia que a beleza é um precipício
e que o mesmo Verão consume a cor

do efêmero que acende... Eu, que aceitando
a imperfeição de tudo iria dar
com a perfeição moral de vez em quando,

agora, aqui, na luz crepuscular
deste lugar vazio, tenho um bando
de visões, só não posso ter um par.”

O POMAR À TARDE²⁷

“E eis que é tarde demais. É tudo triste.

Conhecer é a arte de perder-se,
separar-se um do outro e viver nesse
ou naquele intervalo em que se existe

como indício da perda, do limite
desolador de tudo. A tarde desce
sem saber, mas o ser *sabe* e padece
ao mudar em adeus cada convite

e ir virando vestígio pelo ar.
Amar, que prometia ser tão doce,
foi virando essa luz crepuscular,

pura tortura impura. Ah, se não fosse
aquele dom macabro! A mente trouxe
separação, mais nada, do pomar.”

Notas:

1. Balé baseado no libreto de Theophile Gautier; música “Convite à valsa”, de Weber, orquestrada por Berlioz. Gautier resume o libreto com as seguintes palavras: “Abra seu olho/ Que lhe toca um sonho virginal/ Eu sou o espectro da rosa/ Que ontem você trouxe do baile.” O poema refere-se à cena em que uma jovem, ao voltar de seu primeiro baile, adormece com uma rosa nas mãos e dança, em sonho, com o “espectro” da flor, que entra em seu quarto pela janela aberta. Cf. tb. a edição de *As horas de Katharina*, de Bruno Tolentino (nota 85, p. 223, Record, 2010). O título também evoca o poema de mesmo

nome de Vinicius de Moraes: “Juntem-se vermelho/ Rosa, azul e verde/ E quebrem o espelho/ roxo para ver-te// Amada anadiômena/ saindo do banho/ Qual rosa morena/ Mais que chá de laranja.// E salte o amarelo/ Cinzento de ciúme/ E envolta em seu chambre// Te leve castanha/ Ao branco negrume/ Do meu leito em chamas.” (MORAES, 1987, p. 315). (*N. dos Org.*)

2. Alusão à cena do filme *Um cão andaluz* (1928), de Luís Buñuel, feito em parceria com o pintor surrealista Salvador Dalí. Na cena, um homem corta o olho de uma mulher com uma navalha. (*N. dos Org.*)
3. *Pas de deux*: no balé, coreografia em que os passos são executados por dois bailarinos. (*N. dos Org.*)
4. Imagem do oitavo poema do livro *A explicação de Narciso* (1960), de Marly de Oliveira: “E estou comigo, ainda uma vez desperto/ contra o punhal de sombras que me avança”. O primeiro verso do poema (“A fonte desta mágoa é uma lanterna”) figura como epígrafe ao poema “Carta aberta a Marly”, de Bruno Tolentino, dirigido à poetisa e publicado em *Os sapos de ontem*, p. 109-113. (*N. dos Org.*)
5. Possível alusão ao livro *Espírito de la letra*, do filósofo espanhol Ortega y Gasset (1883-1955), escrito em 1927. (*N. dos Org.*)
6. Na tradição judaico-cristã, a “queda” alude ao momento em que um anjo, Lúcifer, pretendeu colocar-se acima de Deus e foi lançado do céu para o Cheol (ou inferno); os anjos que seguiram Lúcifer também foram expulsos da presença divina. Cf. Is. 14, 12; Lc 10, 18. (*N. dos Org.*)
7. Alusão ao chamado “mito” ou “parábola da caverna”, narrativa presente no Livro VII da *República*, de Platão. Segundo a parábola, a condição humana seria comparável a de homens que, desde seu nascimento, vivem imobilizados numa caverna onde a luz não entra senão por uma fresta. Estando presos de costas para a fresta, são forçados a olhar a parede da caverna à sua frente. Do lado oposto a essa parede, há uma fogueira que projeta as sombras do que se passa no exterior da caverna na parede para a qual os homens são obrigados a olhar; porém, sem nunca terem visto o mundo exterior, os homens julgam que as sombras são a própria realidade e procuram compreendê-la, mas, evidentemente, não o podem fazer por sua própria condição. O caminho do filósofo corresponderia ao percurso de um desses homens que decide sair da caverna, não sem sacrifícios, e encontrar a luz do mundo exterior e verdadeiro. (*N. dos Org.*)
8. “Ângelus”, tradicional oração católica que recorda o anúncio do Anjo a Maria e a Encarnação de Jesus Cristo. É rezada às seis horas da manhã, às doze horas e às seis da tarde; o nome tem origem na frase latina: *Angelus Domini nuntiavit Mariæ* [O anjo do Senhor anunciou a Maria]. (*N. dos Org.*)

9. Alusão a uma das ideias principais da obra *O livro da alma*, de Avicena (980-1037), sábio (filósofo, jurista, músico, físico, matemático e astrônomo) persa, para o qual a alma “é a perfeição primeira [...] de um corpo natural” (Livro I, 1, 10.) (*N. dos Org.*)
10. Referência ao poema “I limoni” (Os limões), do livro *Ossos de sépia* (1925), do escritor italiano Eugenio Montale (1896-1981). Os “limões” acabam por se tornar o símbolo da poesia de Montale, que se opõe aos “poetas laureados” e elege as coisas simples e cotidianas como objeto de seu canto. (*N. dos Org.*)
11. Referência ao mito do Minotauro. Cf. o glossário desta edição. (*N. dos Org.*)
12. Referência ao mito de Zeus que, para seduzir Leda, transforma-se em cisne. Cf. glossário. Também possível referência ao poema de William Butler Yeats (1865-1939), poeta e dramaturgo irlandês, sobre o mesmo tema. Cf. “Leda and Swan” [Leda e o Cisne] (YEATS, 1992, p. 111). (*N. dos Org.*)
13. Referência ao mito da Corça de Cerineia. Cf. glossário. (*N. dos Org.*)
14. “Aquele que suspira, o suspirante”. Possível alusão ao episódio da *Iliada*, de Homero, em que Aquiles lamenta a morte de Pátroclo, pois nas edições italianas, Aquiles é descrito como “il sospirato”. Cf. *Iliada*, canto XXIII, vv. 100-104. É também provável outra alusão aos dois poemas – “L’ allegro” e “Il Penseroso” – do inglês John Milton (1608-74), autor do épico *Paraíso Perdido* (1667). (*N. dos Org.*)
15. Referência à marcha carnavalesca, “Jardineira”, de Benedito Lacerda e Humberto Porto (1938). (*N. dos Org.*)
16. Aqui Bruno Tolentino dá voz a Eros do poema “Eros e Psiquê”, de Fernando Pessoa, do livro *Cancioneiro*. Cf. também o glossário desta edição. (*N. dos Org.*)
17. São inúmeros os poemas e outros textos literários em que aparece a imagem da cotovia. Em *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, a cotovia é o pássaro que anuncia a manhã e separa os amantes (cf. Ato III, Cena V); talvez aqui se trate de uma alusão ao Soneto n. 29, do mesmo autor, em que a cotovia se relaciona à lembrança da amada e ao início de um novo dia. “Quando em desgraça, sem sorte e afastado/
Dos homens, sozinho, em meu exílio,
Perturbo os Céus surdos, a gritar sem sossego,
E olho para mim, e amaldiçoo meu destino,
Sonhando ser mais afortunado,
Como homem de muitos amigos,
Cobiçando seus talentos e visão,
E aquilo que mais aprecio sinto menos satisfeito;
Mesmo, nesses pensamentos, quase me desprezando,
Feliz, penso em ti — depois em meus bens
(Como a cotovia elevando-se ao romper do dia/
Das entranhas da terra), em hinos a louvar o céu;
Pois, lembrar de teu doce amor traz tanta riqueza,
Que desdenho trocar meu dote com reis.”
Tradução de Thereza Rocque da Motta (SHAKESPEARE, 2009). (*N. dos Org.*)
18. “Enganar o olho”, técnica de pintura ilusionista que se origina no período barroco e que, por meio de jogos de perspectiva, cria objetos tridimensionais; foi muito usada em pinturas

de murais ou de tetos para criar a ilusão de amplidão. (*N. dos Org.*)

19. Referência aos versos 73-142, do canto V, do “Inferno” da *Divina comédia*, de Dante Alighieri. Os versos tratam dos amantes Paolo e Francesca, que haviam sido condenados a voar eternamente no vento: “E eu prossegui: ‘Poeta sobranceiro/ a esses dois me quero dirigir/ que o vento os leva juntos e ligeiros.’”, na tradução de Jorge Wanderley. (*N. dos Org.*)
20. Referência à Quimera, monstro mitológico. Cf. glossário. (*N. dos Org.*)
21. Dido, rainha de Cartago, personagem da *Eneida*, de Virgílio. Dido acolhe Enéas, guerreiro troiano que lhe narra a história da Guerra de Troia, da qual ele participara. A rainha apaixona-se por Enéas, que também a ama, mas logo precisa partir. Desesperada com a partida do amado, Dido apunhala-se. Cf. o Livro IV da *Eneida* de Virgílio. (*N. dos Org.*)
22. *Ariadne em Naxos*, ópera de Richard Strauss (1864-1949), compositor alemão, com libreto de Hugo von Hoffmansthal (1874-1929), escritor austríaco. A ópera, uma das mais famosas de Strauss, estreou em 1912 e imagina Ariadne na Ilha de Naxos, abandonada por seu amado, Teseu (cf. Glossário). (*N. dos Org.*)
23. “Deixem-me morrer”, verso cantado por Ariadne na ópera *L’Arianna* (1607-08), de Claudio Monteverdi (1567-1643). A partitura da ópera perdeu-se, restando apenas o chamado *Lamento de Ariadne*, de onde provém a frase citada. (*N. dos Org.*)
24. “Termo que se refere à repetição de um padrão musical por muitas vezes sucessivas.” (SADIE, 1996, p. 687). (*N. dos Org.*)
25. Referência a Ariadne, cf. glossário. (*N. dos Org.*)
26. Possível alusão a Diógenes (412 ou 404 a.C.–323 a.C.), filósofo grego, do qual se dizia que vagava pela cidade, com uma lâmpada, a procurar um homem honesto. (*N. dos Org.*)
27. Possível alusão ao Jardim do Éden, do qual Adão e Eva são expulsos. Cf. Gen. 2 e 3. (*N. dos Org.*)

FINALE

O NARRADOR EPILOGA

a Neide Archanjo^{*}

Nota:

^{*} Neide Archanjo (1940), poetisa brasileira. (*N. dos Org.*)

A PAIXÃO SEGUNDO NÓS MESMOS

I

A paixão segundo nós mesmos
não é o mero exercício inglório,
o exaustivo repositório
do sem sentido dado a esmo
e usado em vão: essa paixão,
mal-entendida como a vida,
como a lenda da perfeição,
é a demonstração desmedida
da descoberta do sensível
como um dos lados do incompleto,
do corpo embriagado, o indiscreto
enamorado do invisível
mas semicego por decreto
da insuficiente inteligência.

Porque toda paixão anda perto
dessa obscura impaciência
que de si mesma faz a tocha
perecível, e assim pouco a pouco
ilumina primeiro essa coxa
tão desejada, em seguida o louco
desejo irascível, e logo,
segundo as lógicas do incêndio,
a razão mesma desse esplêndido
enamoramento do fogo:

é que não chega a existir inteira
toda a elusiva realidade
até que um corpo caia à beira
de outro corpo, na totalidade...

O apaixonado é o incendiário
da água turva da superfície,
mergulhador do imaginário
e descobridor, só por isso,
daquele assombroso esplendor
que ele adivinhou sob a pele,
sob o gesto... É por causa do amor
insensato e senciente que ele,
um louco, toca as profundezas
do ser total, daquele êxtase
aliciante da beleza
imortal. É cavalgando a besta
que a alma depara o Criador.¹
Mas é tudo uma questão de amor.

II

O perigo para a criatura,
o único verdadeiro perigo,
é desconfiar dessa loucura
que a movimenta sob o signo
multiforme do imperecível.
É não confiar no invisível.

É distrair-se, é deslembrar-se

da perfeita vocação que a trouxe
a este mundo, e abraçar o disfarce,
o sensível, como se ele fosse
a total declinação do enigma:
a finitude como estigma.

Porque é tudo invisível: o nada
é o ilusório sobretudo
da vida sempre adivinhada,
a vida princípio de tudo
e sem fim como todo princípio.
O olhar apaixonado e limpo

apreende o real inteiro,
e inteiridade é devoção.
Como a semente no canteiro
primeiro estremece e só então
deita raiz, sacode a cega
unidade da terra e entrega

enfim sob uma luz perfeita
o talo, a folha, o fruto, o dente
tão frágil da nova semente
à promessa de outra colheita,
assim o olhar da criatura
recebe o mundo e a investidura

de sua semidivindade.
O perigo é baixar a pálpebra
entre o esplendor da realidade

e o desespero, essa falsa álgebra
que interpõe entre o ser e a vida
uma distância descabida.

É preciso olhar com cuidado,
lançar contra todo argumento
aquele olhar maravilhado
e novo, aquele olhar sedento
que subverte e transfigura.
O ser é a visão que procura.

A VIDA TODA DE COSTAS

O poeta que cantou Jeanne Duval²
conheceu nossa herança desastrosa
pelo que é: a doença da rosa
cognitiva, a contínua flor do mal³

ancestral, que à delícia sanguinosa
deu nova força sacrificial.

Baudelaire, nossa *mater dolorosa*,⁴
à sombra de um furor sacramental

confessou seu degredo e confessou-se
nele e por ele: ao abraçar o abismo⁵
como um salgueiro triste, dele trouxe

o canto comovido que ele quis
nefando, desolado e agridoce
como a dança macabra do seu cisne.

E eis que agora, Senhor, tudo é imperfeito
e o corpo se extasia de perder-se
misturado à ilusão, metido nesse
ou naquele esplendor, até que o peito

sufoque enfim o coração malfeito
como um farol que desaparecesse.
No abismo aqui de baixo tudo desce
como um tronco arrastado sobre o leito

de um rio transbordante: é tudo enchente
ou desordem, entulho ou carpideiras
flutuando na treva indiferente.

Tudo são grutas, quando não olheiras
fundas, cheias de sombras: tua gente,
Senhor, como as corujas e as caveiras.⁶

Ah, tem piedade dessa pobre gente
que se desfolha como um malmequer
envenenado pelo impermanente
e totalmente entregue ao que vier

de fora, não de ti, Senhor. O dente
doente do mastim^{cvii} que tudo quer
e tudo corta em dois, anda doente
há milênios, talvez, se bem houver

enobrecê-lo uma diagnose...

É como o espectro ou como o manequim
a Tua estranha criatura, a pose

mais exangue que pálida, um jasmim
mecânico, inquieto. E ainda há quem ouse
enamorar-se de uma coisa assim!

Nunca entendi que o coração sofresse
como sofre por causa do ilusório,
que fizesse de si um consistório
de fantasmas inúteis, e que nesse

fundo de calabouço se metesse
tanto remorso, tanto mais inglório
quanto nunca serviu; que padecesse
porque entulhasse um fictício empório

com suas ficções e seus delírios.
O tigre mata à toa, o coração,
fabricando e alongando seus martírios,

estraçalhando-se a si mesmo em vão,
imita a fera absurda e, como os tiros
na noite, morre só, na escuridão.

E a completar a cena um comentário
que não pode faltar: é de supor
que nada tenham a ver o Minotauro
e a entrelaçada contusão do amor,

mas, meditando-o bem, um monstruário⁷
não pode estar completo se não for
incluído esse híbrido, essa flor
horrenda da inocência... É que ao contrário

do que se crê, era inocente o monstro:
irmão daquelas duas, filho dessa
bestialidade em que o abismo começa,

um exemplar a mais do desencontro,
o pobre, se de humano tinha o tronco,
para a paixão faltava-lhe a cabeça.

Tudo é memória. Porque a vida corta
constantemente o tempo em dois, de instante
a instante é procissão itinerante
em busca de si mesma. A cada porta

(um labirinto é assim, desconcertante,
cheio de portas...) cada imagem morta
vai resumindo a vida e não importa
que o monstro não se mostre ao visitante

do longo corredor que recomeça
a cada vez que acaba, ninguém nunca
há de olhá-lo nos olhos: a cabeça

pendente deixa à mostra só a nuca.
De costas, ruminando o que perdeu,
o Minotauro é como tu e eu.

Como a mulher de Lot,⁸ que saudosa
voltou-se para trás e virou sal,
eu já fui essa estátua curiosa;
mas virei monstro e fui ficando igual

ao Minotauro nessa sinuosa
extensão que é a vida: de portal
em portal vai passando uma enganosa
procissão, deslumbrante mas mortal,

ou melhor, moritura, porque deixa
de ser no instante mesmo em que seria.
A vida é pura fantasmagoria,

o monstro tem razão, que não se queixa
nem olha para trás: baixa a cabeça,
bovinamente aceita que escureça.^{cviii}

Quer amanheça ou não, desaparece
a luz na serpentina galeria
e é tudo descontínuo como o dia,
os farrapos do dia que arrefece.

Olhos postos no chão, o dia desce
a encosta do minuto que subia,
e o monstro dá-lhe as costas, desconfia
de tudo... Porque tudo o que parece

vai desaparecendo, o Minotauro,
mais um pilar de sal no solitário
deserto arruinado do que foi,

já não se volta, já não quer a presa,
desiste do inventário da incerteza
e baixa à opaca condição: o boi.

Naquele peito exausto porque humano
batia, bate ainda um coração
perplexo: a incompreensível procissão
que só se demorava por engano

foi sufocando aos poucos esse arcano,
esse sinal da estúpida ilusão
do ser: ser incompleto, ser em vão,
entre a contrafação e o desengano.

O estranho pontilhismo da existência,
como uma interminável reticência
acabou por cansar a parte doce

da fera confundida: amargurou-se
o monstro e, alheio, por desapetência,
foi sendo aos poucos como se não fosse.

Só a visão de Deus é suficiente.
O Minotauro preso e sem sentido
recorda-se de Deus: um seu parente
distante e incompreensível. Aturdido,

sempre sem se voltar porque de frente
o mistério é maior, o olhar perdido

na consideração do desmedido,
o monstro insaciável e inocente,

aberração no escuro como eu,
chega ofegante à curva do limite
do escuro labirinto, e pensa em Deus.

Somos iguais: vazios de apetite
entre os restos deixados, deles, meus,
nossos, pensando em Deus como um convite...

H. M. Prison Dartmoor, Outono de 1987
Oxford-Douay Abbey, Primavera de 1992
Itaipu-RJ, Verão de 1996

Notas:

1. Possível alusão aos versos 70-84, do Canto XXXIV, que encerra o “Inferno”, da *Divina comédia*, de Dante Alighieri. Os versos narram o momento em que Dante e Virgílio saem de lá escalando o dorso de Lúcifer (“Como ordenara, o colo lhe cingi/ ele esperou por tempo e lugar certo/ e quando as asas bem abertas vi/ saltou no dorso veludoso, esperto”, tradução de Jorge Wanderley). Cf. também os cantos XII e XIII, em que Dante e Virgílio cavalgam no dorso dos centauros para atravessar as regiões mais acidentadas do Inferno. (*N. dos Org.*)
2. Jeanne Duval (1820-1862), dançarina haitiana, musa do poeta francês Charles Baudelaire (1821-1867). (*N. dos Org.*)
3. Referência ao famoso *As flores do mal* (1857), de Baudelaire, livro que marcou toda a poesia moderna. Tolentino traduziu, para o livro *O mundo como Ideia*, três poemas de Baudelaire: “O abismo”, “O inimigo” e “Os faróis”. (*N. dos Org.*)
4. Do latim, “mãe cheia de tristeza”. Início do famoso hino *Stabat mater dolorosa*, composto por Jacopone da Todi (c. 1230-1306), frei franciscano, um dos mais importantes poetas medievais italianos. Na primeira parte, o hino trata dos sofrimentos de Maria durante da

Paixão de Jesus; na segunda, é uma invocação a Nossa Senhora. (*N. dos Org.*)

5. Referência ao poema “Le Gouffre” [O abismo] de *As flores do mal*, que foi traduzido pelo próprio Tolentino em *O mundo como Ideia*: “Pascal levava o próprio abismo dentro dele./ É tudo abismo para mim — desejo, ação”. (p. 101). Esses versos foram também parafraseados no poema “Rear Windows”, que Tolentino pretendia que constasse numa segunda edição do *About the hunt*, e foi publicado no já referido *O mundo como Ideia*, p. 161: “Pascal, who had his abyss/ moving inside him, would give them a miss;/ but poor Baudelaire/ who couldn’t but see the Infinite through the mall”. (*N. dos Org.*)
6. As imagens da enchente e das grutas são possíveis alusões ao poema “O inimigo”, de Charles Baudelaire, também traduzido por Bruno Tolentino em *O mundo como Ideia* (p. 101). (*N. dos Org.*)
7. Naturalmente um neologismo criado em alusão a “bestiário”. Mas é também um jogo etimológico com o verbo latino “monstro”, que quer dizer “mostrar” e do qual saiu o substantivo em português “monstro”. (*N. dos Org.*)
8. Lot ou Ló, personagem bíblico, sobrinho de Abraão. Ló e sua família são avisados por um anjo que precisam fugir da cidade de Sodoma, que, assim como Gomorra, será castigada por Deus; o anjo recomenda que eles não olhem para trás. A esposa de Ló, porém, volta o olhar para a cidade e é transformada imediatamente em uma estátua de sal. Cf. Gen. 19, 31-38. (*N. dos Org.*)

APÊNDICE

DJ & DÉJÀ VU¹

Os filhotes do FEBEAPÁ em pânico ante a lucidez do Sr. Pedro Lyra² são um auspicioso sinal de que os tempos afinal começam a mudar por aqui. O antologista de *Sincretismo: A poesia da geração 60* tem toda a razão, seus argumentos são irrespondíveis: letra não é texto, é subtexto, até porque é esta a sua função. Hofmannsthal,³ o maior poeta austríaco do século, era também o autor dos *libretti* para as óperas de Strauss,⁴ mas não os reuniu às suas *Poesias completas*, pela óbvia razão de que a autonomia do poema é de outra ordem. Auden jamais sonhou incluir seus *libretti* para Stravinsky e Britten nos *Collected longer poems*,⁵ porque não são poemas, são poéticos, como bem disse o Sr. Lyra, o que não basta para se constituírem em obra literária.

Fernando Pessoa chamou à poesia “a música que se faz com as ideias”;⁶ os franceses chamam suas letras de *paroles* e não de *vers*...⁷ As palavras para um texto musical, mesmo erudito, não aspiram sequer à condição de arte autônoma, menos ainda à de poema. Quanto às palavrosas “ideias” dos senhoritos do telecoteco, protestando contra suas “exclusões” de uma Antologia de Poetas, são apenas simplórias, bambolem entre o violão, o tamborim na marcação e o reco-reco.⁸ E não se trata nem sequer de coisa deles: é fruto podre de outra armação dos notórios irmãos Campos, que por sua vez copiavam (como é de seu hábito) a

tese-hipótese, abortada nos anos 1960, do crítico inglês Frank Kermode em favor do letrismo dos Beatles como sendo poesia.⁹ Foi-se ver, riu-se muito e nunca mais se ouviu falar dessa tolice no mundo (como se sabe, civilizado) de língua inglesa.

Por aqui a Família Adams do encruado beletismo tropical, sem nunca ter pensado por si mesma, conseguiu que a sandice oportunística do *Balanço da bossa* parecesse uma “ideia” e esta vingasse e passasse a rebolar no cabaré mental dos tristes trópicos...¹⁰ Até morrer de não ter sido senão um *déjà vu* a mais: a tentativa solerte de fazer dos DJs os árbitros da arte de Camões, Pessoa e Drummond. O que fala por si, pela enormidade da asneira que foi... O resto infelizmente ainda não é o silêncio¹¹ que devia circundar as lápides, são os restos mortais da barulheira de boate e baboseira, os últimos e renitentes vestígios de nosso terceiro-mundano FEBEAPÁ.

Em tempo: caso algum jovem não saiba o que quer dizer esta sigla, trata-se do título de um livro do inesquecível Stanislaw Ponte Preta,¹² anunciando então os primórdios do Festival de Besteiras que Assola o País há várias décadas. O nosso país, o berço esplêndido da *Marília de Dirceu*, do *Y-Juca Pirama*, de *Libertinagem*, de *Claro enigma*...¹³

Bruno Tolentino

Notas:

1. *Jornal do Brasil*, 13 de agosto de 1995.
2. Pedro Lyra (1945), poeta, crítico e ensaísta brasileiro, atualmente professor da Universidade Estadual do Norte Fluminense, em Campos/RJ. (*N. dos Org.*)
3. Hugo von Hofmannsthal (1874-1929), poeta e dramaturgo austríaco. (*N. dos Org.*)
4. Richard Strauss (1864-1949), maestro e compositor alemão; cf., p. ex., nota 112. (*N. dos*

Org.)

5. Antologia organizada pelo poeta anglo-americano em 1968. Cf. nota 22 e Referências Bibliográficas. (*N. dos Org.*)
6. “Em controvérsia com Álvaro de Campos” [Ideia, emoção e ritmo]: “Diz Campos que a poesia é uma prosa em que o ritmo é artificial. Considera a poesia como uma prosa que envolve música, donde o artifício. Eu, porém, antes diria que a poesia é a música que se faz com ideias, e por isso com palavras.” (PESSOA, 1986, p. 142). (*N. dos Org.*)
7. Palavras, letras. (*N. dos Org.*)
8. Em entrevista a Celina Côrtes, do *Jornal do Brasil*, no mesmo ano, Pedro Lyra afirmou que não inseriu alguns compositores de MPB em sua antologia porque não os considerava poetas. Alguns dias depois, o compositor Abel Silva publicou um artigo no mesmo jornal, defendendo os colegas de profissão. (*N. dos Org.*)
9. Frank Kermode (1919-2010), crítico literário inglês. Quanto ao livro mencionado por Tolentino, trata-se de *O balanço da bossa. Antologia crítica da moderna música popular brasileira*, de Augusto de Campos, publicado pela primeira vez em 1968. (*N. dos Org.*)
10. *Tristes trópicos* (1955), título do livro do antropólogo francês Claude Lévis-Strauss (1908-2009), com reflexões sobre suas viagens pelo Brasil (em especial sobre sociedades indígenas brasileiras) e outros países. (*N. dos Org.*)
11. Referência à última fala de Hamlet antes de sua morte (cf. glossário): “O resto é silêncio”, ato V, cena II. (*N. dos Org.*)
12. Pseudônimo do radialista e escritor Sérgio Porto (1923-1968). Cf. Referências Bibliográficas.
13. *Marília de Dirceu* (1792), livro de Tomás António Gonzaga (1774-1810), poeta arcade português; *Y-Juca Pirama* (1851), poema de Gonçalves Dias (1823-1864); *Libertinagem* (1930), livro de poesias de Manuel Bandeira (1886-1968); *Claro enigma* (1951), livro de poesias de Carlos Drummond de Andrade (1902-1987). (*N. dos Org.*)

AS JOIAS E AS CARTAS DE AMOR¹

Esta tarde no Riocentro, Bruno Tolentino recebe o Prêmio Jabuti de Poesia, na cerimônia de abertura da 7ª Bienal do Livro do Rio de Janeiro.² O outro Jabuti será entregue a Ivan Junqueira,³ poeta igualmente culto, difícil, “fino como Tolentino”, dizem as más línguas... Não obstante este último é sobretudo um autor controverso, elétrico, provocante. Publicado pela Companhia das Letras, seu livro premiado, *As horas de Katharina*,⁴ surpreendeu nossos meios literários com sua opulência de rimas, metros, ritmos e formas. Já não se escrevia mais assim no Brasil e o Brasil vibrou. O livro esgotou-se rapidamente. Quem o havia “escrito” fora supostamente uma freira austríaca da virada do século, contemporânea de Rilke, Valéry, Yeats, mas... “influenciada” por Fernando Pessoa e Manuel Bandeira! Ou seja, a sensibilidade daquela Katharina autora-personagem tinha a complexidade do melhor simbolismo europeu, mas sua linguagem era límpida, cantante e acessível como a dos mestres do melhor verso português do século. Desafiante mistura, própria a provocar a celeuma que sacudiu o país e culminou com o cobiçado Jabuti para o diário da inquieta freira austríaca do carioca...

O qual, imaginem, tinha sido em parte composto no xilindró! Bruno Tolentino passou 22 meses na “Ilha do Diabo” dos ingleses: o infame cárcere de Dartmoor...⁵ O “Mad Professor”,⁶ como o apelidaram logo, lá chegara levado

por seu nariz inconformista, repleto durante anos da inspiração que lhe trazia o “infame pó”... Fato que lhe garantiu um instantâneo prestígio com os companheiros de prisão. Bruno não demorou em tirar partido dessa circunstância: estava numa posição privilegiada para introduzir na rotina do cárcere a grande paixão da sua vida, a poesia! O que fez mantendo cursos de leitura, composição e declamação, conseguindo que lá fossem escritores amigos seus de Oxford, entre outros nomes famosos de gente do porte de Harold Carpenter, especialista em Pound e Auden, e Lady Antonia Fraser, biógrafa de Mary Stuart e Henrique VIII.⁷ No meio disso tudo, a experiência direta de Bruno com a sensibilidade de homens vivendo a condição extrema da reclusão forçada o fez redescobrir o fenômeno da linguagem poética em dois planos: o da letra e o da poesia propriamente dita.

Treinando o ouvido e o intelecto de gente rude – assaltantes, assassinos, ladrões, traficantes, estelionatários –, Bruno viu-se confrontado à eterna questão da comunicabilidade do poema “em toda a sua complexa singeleza”, como diz; e acrescenta: “Era toda uma outra coisa desdobrar para aquela turma as riquezas de Shakespeare ou Milton, Yeats ou Eliot e ensiná-los aos civilizadíssimos mauricinhos mentais de Oxford...”⁸ Foi uma coisa fabulosa, tenho saudades daquele período que enriqueceu minha vida pessoal e revolucionou minha percepção das artes da linguagem. Prenderam um esteta e soltaram um poeta!”

A aventura não levou o poeta-presidiário apenas a reescrever os livros de poesia que já considerava praticamente “prontos”, como o diário da freira e *Os deuses de hoje*, o volume em que reúne seus poemas políticos e que a Record publica ainda este ano.⁹ Levou-o sobretudo a enfrentar “o corpo a corpo da didática terapêutica de grupo, tão diferente do mero ensino apreciativo”, explica ele. A delicada questão da convivência da música com as palavras ensinou-lhe a medir a diferença entre o poema e a letra de canção, entre o poeta e o letrista. Bruno observou que: “O texto de um clássico da língua inglesa simplesmente

não sobrevivia a uma tradução para a guitarra, como se tentou fazer nas noites solitárias da matilha de Dartmoor. Por outro lado, os próprios textos escritos pelos presos, cabendo mais facilmente em música, ajudavam muito a compreensão da musicalidade própria, inerente àqueles textos clássicos. Percebia-se, no confronto, a diferença...”

Por tudo isto, são oportuníssimas suas observações a propósito da polêmica que se desencadeou em torno da Antologia de Pedro Lyra – *Sincretismo: A poesia da geração 60*.¹⁰ Bruno adora uma polêmica, sua briga com os irmãos Campos ano passado abalou São Paulo, divertiu o resto do país e agora vira livro da Diadorim: *Os sapos de ontem...*¹¹ Pergunto-lhe quais as fronteiras entre um poema “culto” e a canção popular, lá na Inglaterra como aqui no Brasil. O poeta torna-se grave, deixa por um instante seu estilo irônico e franze o cenho: “A questão não é se o texto é ‘culto’ ou não. O problema não está no nível da fatura estética, mas na natureza da linguagem, quando ‘utilizada’ como mero esteio, ou ‘recheio’, de uma forma artística alheia ao discurso verbal.”

Peço explicações, temerosa desse vocabulário um tanto professoral. Bruno sorri sem desculpar-se: “Claro que há um discurso *de outra ordem* na música, seja ela erudita ou popular. Na ópera, gênero clássico por excelência, o elemento verbal também se submete à soberania da expressão musical. Os grandes *libretti* de Boito são inseparáveis do ‘discurso’ de Verdi.¹² Auden jamais sonhou em publicar como ‘poemas’ os maravilhosos textos que escreveu para Britten e Stravinsky. E Hofmannsthal, o maior poeta austríaco do século, não reuniu às *Poesias completas* seus *libretti* para as grandes óperas de Strauss, pela óbvia razão de que a autonomia do poema não subsiste à ordem ‘superior’ da partitura à qual é destinado. Ali, a palavra é mero suporte da frase musical, é esta última quem comanda a emoção. Pouco importa que ideia o texto queira comunicar se a música – seja a da ópera, seja a do samba-canção – não a ‘traduzir’ em emoção imediatizada. As melhores canções populares (‘Manhã de Carnaval’¹³ é um

exemplo ideal!) têm textos quase banais, mas que se veem transfigurados pela magia do compositor. Nenhum texto musical, erudito ou popular, precisa realmente de um grande texto verbal para comover ninguém. Ao contrário, o mais das vezes o poeta-letrista pode atrapalhar.”

Buscando pô-lo contra a parede, pergunto-lhe se isso incluiria as melhores composições de Chico e Caetano. Bruno, que nos anos 1960 foi rival do baiano pelas atenções de Anecy Rocha, a atriz irmã de Glauber,¹⁴ pula de lado, como o malandro do Estácio que diz ser no íntimo: “Ou de Dorival Caymmi... Note-se que ninguém ainda fez melhor, nem é preciso. Quando um só artista faz as duas coisas juntas, a música e a letra, nascem coisas perfeitas, inesquecíveis. O triste, no entanto, é que irão envelhecer, de um certo modo (e até um certo ponto, é claro), porque a canção popular pertence irremediavelmente à sensibilidade de uma época, de um momento. Passados estes, viram item de colecionador. Que jovem se prestaria hoje a uma sessão das canções de Cole Porter ou mesmo dos Beatles?”

Quer dizer que a “grande arte” para atravessar os tempos tem que ser clássica, erudita?, provoco eu, sinceramente interessada.

“Aí está a famosa questão do ‘nível estético’. A expressão é um tanto infeliz, porque mistura um pouco as coisas: não se trata de qualidade, mas de intenção, como tão bem disse o Sr. Pedro Lyra. Os grandes poemas buscam uma universalidade, uma atemporalidade que só existe no fundo da linguagem, lá onde emoção e pensamento misturam suas águas. Não é possível obter essa alquimia, por assim dizer, ‘à superfície’ da emoção estética, por mais bela e comovente que seja em seu efeito.”

Peço-lhe exemplos e o poeta dispara: “Mais ainda que os sonetos do Bardo, o único poema não dramático de Shakespeare, ‘The turtle & the Phoenix’,¹⁵ acabou popularíssimo em Dartmoor: uma vez superados os obstáculos de compreensão, a rapaziada vibrava! É que uma obra de arte desse porte mantém

intacto em suas profundezas aquele grande tesouro que é o mistério de uma língua: a transfiguração do pensamento na emoção e de ambos na linguagem imorredoura de uma raça. Canção alguma, por mais perfeita no instante em que nasce, atingiu jamais esse grau de intensidade, essa profundidade inesgotável.”

Exijo-lhe mais detalhes, exemplos mais perto de casa, e pergunto-lhe como coloca Vinicius de Moraes em tudo isso.

“Era um grande poeta e um excelente letrista. Primeiro foi uma coisa, depois foi ser a outra. O estúpido seria misturar os dois níveis, as duas ‘intenções’ que teve, na linguagem feliz do Sr. Pedro Lyra. Auden e Hofmannsthal também foram uma coisa e outra: poetas autônomos e autores de textos ‘poéticos’ para uso de uma outra arte, a música. Se tivessem sido só isso, não teriam como ou por que entrar em antologia alguma de poesia. Como foram imensos poetas e também grandes letristas, serão recordados pelos dois motivos. Mas é em sua condição de autores de poemas, tendo enriquecido a trama profunda da linguagem, que ambos ficarão como parte do acervo cultural de seus povos; ao outro nível, serviram apenas um momento da ‘sensibilidade’ psicotelúrica, ilustraram uma época no que ela tinha de mais efêmero, delicado, frágil: o seu modo peculiar e necessariamente transitório de ‘sentir’ a qualidade própria de um dado momento. O poema é chamado a fazer isto e muito mais: sua tarefa intrínseca é a de unir o passado e o futuro de um idioma, de um pensamento e de um projeto nacional, fundamentando-os na linguagem profunda de um povo. Só a grande arte autônoma da palavra pode subir a essas altitudes e mergulhar nessas profundezas. Por isso mesmo a poesia é o maior desafio ao engenho do homem, o ponto de fusão do eterno no temporal, e a única resposta mais resistente, mais durável, que o espírito humano pode dar ao fugaz.”

Então o letrista está condenado a brilhar hoje e empalidecer amanhã, provoco-o ainda, já à porta de sua lírica mansão entre os picos da floresta de Itaipu. Entre melancólico e irônico, o poeta hesita: “A vida é cruel. Manuel e

Noel, Drummond e Caymmi, não deveriam nunca envelhecer. Mas o fato é que guardamos nossas joias e nossas cartas de amor com o mesmo deslumbramento, mas em estojos separados; e quando os vamos abrir, no primeiro deles achamos exatamente o mesmo valor, o mesmo brilho, realçado pela pátina do tempo; mas no outro encontramos a tinta esmaecida, papel amarelado, em suma, a palidez desbotada daquilo que tanto amávamos, que um dia nos resumiu e que de repente se tornou quase irreconhecível, quase ilegível, doce apenas como a vaga lembrança da emoção de um tempo que se foi como um assovio na noite...”

(Saímos de fininho. O poeta não nos acompanhou até à rua porque lá estavam, sabe-se lá por que, dois enormes sapos com sotaque paulista e porretes concretos... A poesia, pensei eu com meus botões, pode não ser mais durável, mais rica ou mais profunda que a letra de música, mas estes tempos andam fazendo seus autores correrem muito mais perigo...)

Notas:

1. *Jornal do Brasil*, Caderno B, 19 de agosto de 1995. Na verdade, entrevista foi uma brincadeira entre Tolentino e o jornal; Tolentino criou a figura fictícia da entrevistadora. (*N. dos Org.*)
2. Tolentino recebeu seu primeiro Prêmio Jabuti em 1995, pelo livro *As horas de Katharina*, publicado pela primeira vez em 1994. (*N. dos Org.*)
3. Ivan Junqueira (1934-2014), poeta, crítico literário e ensaísta brasileiro, foi membro da Academia Brasileira de Letras. Junqueira recebeu o Prêmio Jabuti no mesmo ano que Tolentino, pelo livro *A sagração dos ossos*, 1994. (*N. dos Org.*)
4. Cf. nota 137.
5. Sobre a “Ilha do Diabo”, cf. notas 29 e 39. Sobre o período em que Tolentino passou na prisão, na verdade 7 anos, cf. prefácio de Érico Nogueira. (*N. dos Org.*)
6. “Professor maluco”. (*N. dos Org.*)
7. Cf. nota 13. (*N. dos Org.*)
8. John Milton (1608-1674), poeta inglês, autor de *Paraíso perdido*. Para os outros autores, cf. notas 22 e 35. (*N. dos Org.*)
9. *Os deuses de hoje*, Record, 1995.

10. Cf. nota 124. (*N. dos Org.*)
11. Livro de Bruno Tolentino (1995), em que também são reproduzidos os artigos da polêmica entre os irmãos Campos e Tolentino. (*N. dos Org.*)
12. Cf. nota 8.
13. Canção composta por Luiz Bonfá (1922-2001), compositor brasileiro, para o filme *Orfeu Negro* (1959), versão cinematográfica da peça *Orfeu da Conceição*, de Vinicius de Moraes. As outras canções do filme foram compostas por Vinicius de Moraes e Antônio Carlos Jobim. (*N. dos Org.*)
14. Anecy Rocha (1942-1977), atriz brasileira, irmã do cineasta Glauber Rocha (1939-1981), falecida ao cair no fosso de um elevador. Bruno Tolentino dedicou a ela o poema “Ao divino assassino”, publicado em *Anulação e outros reparos* (1998) e que também fez parte de *O mundo como Ideia* (2002). (*N. dos Org.*)
15. “A fênix e a tartaruga”, poema alegórico de Shakespeare, publicado em 1601. (*N. dos Org.*)

GLOSSÁRIO

MITOLOGIA

ÁCTEON

herói tebano, exímio caçador, filho de Aristeu e Autônoe. Na versão mais famosa do mito, Ácteon vê Ártemis nua a se banhar, motivo pelo qual é transformado em cervo pela deusa e morto por seus próprios cães de caça. Cf., p. ex., a versão de Ovídio para a cena (*As metamorfoses*, 3. 138-252). Outras versões do mito apresentam os seguintes aspectos: i) Ácteon desperta a ira de Zeus por desejar uma de suas mulheres; ii) de algum modo, agiu de forma ofensiva com relação a Ártemis; iii) viu Ártemis nua por acaso, sem a intenção de fazê-lo.

APOLO

filho de Zeus, irmão de Ártemis, nascido em Delos. Recebe néctar e ambrosia assim que nasce, saltando imediatamente para o mundo e declarando que cuidará especialmente da lira e do arco e que profetizará a vontade de Zeus aos homens. Apenas a partir do século V a.C. é chamado de Sol (Hélio ou Hipérion). Apaixona-se por Dafne, filha de Peneu, e a persegue; esta suplica ao

pai que a livre de Apolo. Dafne, então, é transformada em um loureiro.

ARIADNE

filha de Minos, rei de Creta, apaixona-se por Teseu quando este chega a Creta para ser oferecido ao Minotauro. Presenteia Teseu com um novelo que havia recebido de Dédalo e o aconselha que amarre o fio na entrada do labirinto, desenrolando-o até o centro, onde Teseu deveria encontrar o Minotauro a dormir, prendê-lo pelo cabelo e oferecê-lo em sacrifício a Posêidon. Para sair do labirinto, Teseu deveria simplesmente seguir o fio de volta. Embora houvesse prometido casar-se com Ariadne, Teseu a abandona na Ilha de Naxos. Em algumas versões do mito, após ser abandonada, Ariadne casa-se com Dioniso.

ARTEMISA OU ÁRTEMIS

filha de Zeus, irmã de Apolo, ligada à caça e às florestas, uma das três divindades virgens do Olimpo. Muitas vezes responsável pela morte repentina e inexplicada de mulheres.

CARONTE

figura que controla a travessia das águas (Aqueronte ou Estige) do Hades, mundo inferior dos mortos; a primeira representação de um barqueiro da morte, presumivelmente Caronte, data do século V a.C.

CÉRBERO

monstro de três cabeças que vigia a entrada do Hades, devorando os que tentam

sair do mundo dos mortos; é um dos animais que nasceram do relacionamento entre Equidna, monstro metade mulher, metade serpente, e Tifão, um dos titãs. Às vezes é representado como cão, às vezes como ser misto de cão e serpente.

CORÇA DE CIRINEIA

corça com chifres de ouro e pés de bronze. Em algumas versões do mito, a corça era, na verdade, a ninfa Taígete, filha de Atlas, desejada por Zeus. A ninfa teria sido transformada em corça pela deusa Ártemis, para que Zeus não alcançasse seu propósito. Em versões que contam a história de Hércules, que deve capturar e matar o animal, a corça é enorme e corre em velocidade espantosa.

DANAË OU DÂNAE

filha de Acrísio, rei de Argos, e Eurídice, filha de Lacedemos. Na versão mais comum do mito, Dânae é presa pelo pai em um quarto ou torre de bronze porque, segundo uma profecia, seu filho viria a matá-lo. Zeus, porém, apaixonou-se pela princesa e entra em sua prisão em forma de uma chuva de ouro, cai em seu colo e a fecunda. Dânae dá à luz Perseu; ambos são jogados por Acrísio no mar em uma caixa de madeira, mas são salvos e, anos mais tarde, a profecia se cumpre.

DAPHNE, DAFNE

na versão de Ovídio, filha do rio Peneu. Dafne foge de Apolo, que havia se apaixonado por ela após ser atingido por uma flecha de Eros; sem corresponder ao amor do deus, e cansada de ser perseguida, Dafne suplica ao pai que a proteja. Peneu, então, transforma a filha em um loureiro.

ÉREBO (ESCURIDÃO)

filho do Caos, irmão de Nyx (noite), Érebo não é exatamente um personagem; na *Iliada* e na *Odisseia*, a palavra é usada para indicar o mundo inferior; na *Teogonia*, um lugar abaixo da terra. Érebo une-se à sua irmã e gera o Éter (a luminosidade) e Hemere (o dia).

EROS

de acordo com a *Teogonia*, de Hesíodo, uma das primeiras forças a surgirem no universo (após Gaia e Tártaro); deus da união sexual e da procriação. Em uma versão bastante difundida do mito, é visto como filho de Afrodite, deusa do amor, e Ares, deus da guerra; em vários textos, possui outra origem. A representação do deus com um arco e uma flecha não existe antes do século V. a.C. A história de Eros e Psiquê, princesa mortal pela qual Eros se apaixona, surge apenas no século II d. C., em um escrito de Apuleio. Após diversos percalços, Eros obtém a permissão de Zeus para se casar com sua amada; Zeus dá a ela a ambrosia e assim a princesa torna-se imortal.

EUROPA

filha dos reis Aginor e Telefasa, jovem de beleza esplendorosa pela qual Zeus se apaixona. Para conquistá-la, Zeus assume a forma de um touro branco e manso, que a rapta e cavalga para dentro do mar. Em Creta, Zeus reassume a forma humana e une-se a Europa; da união nascem Separdão, Radamanto e Minos, futuro rei de Creta. (Cf. Minotauro.)

FEDRA

filha de Minos e esposa de Teseu. Na versão mais tradicional da narrativa, Fedra parece ser a vilã que procura cometer adultério com Hipólito, filho de Teseu e Antíope (ou Hipólita). Hipólito não cede às tentativas de sedução da madrasta, que se vinga do enteado contando a Teseu que Hipólito a tentou seduzir. Teseu pede a Posêidon que destrua seu filho; como resposta, um monstro marinho (ou um touro) arrasta Hipólito até a morte. Ao saber do ocorrido, Fedra comete suicídio. (Em outras versões, o suicídio de Fedra acontece antes da morte de Hipólito, que é denunciado por um bilhete.)

FÊNIX

pássaro que, segundo uma das versões do mito, ao final de uma longa vida (cinco séculos), construía para si um ninho e morria em chamas. Nas cinzas surgia um ovo, do qual nascia uma nova fênix. (Cf. p. ex. Ovídio, XV, 391–407.)

LEDA

filha de Téstio, esposa de Tíndaro. Na versão mais conhecida da narrativa, Zeus seduz Leda assumindo a forma de um cisne; da relação nascem Helena e Pólux.

MEDUSA

filha de Fórcis e Ceto, uma das três Górgonas (Esteno, Euriale e Medusa), mãe de Pégaso e Crisaor, nascidos da relação com Posêidon. As Górgonas, pela sua beleza, despertaram a ira de Atenas, que as transforma em seres monstruosos com cabelos de serpentes e olhar que transformava em pedra quem ousasse mirá-las. (Na versão de Ovídio, Medusa é castigada por ter se unido a Posêidon no templo de Atenas.) Medusa, sendo a única mortal das três Górgonas, é morta

por Perseu, mas seu olhar continua capaz de petrificar os seres.

MINOTAURO

criatura com corpo humano e cabeça de touro, filho de Pasífae, mulher do rei de Creta, Minos, com um touro. As narrativas divergem quanto ao motivo da paixão de Pasífae por um touro – em algumas, o castigo é dado por Posêidon porque o rei Minos deixa de oferecer um touro em sacrifício ao deus; em outras, Pasífae negligencia o culto a Afrodite e é castigada. Perdidamente apaixonada, a rainha pede a Dédalo que construa um lugar para que o encontro com o touro seja possível; o mesmo Dédalo constrói o labirinto em que o Minotauro é mantido preso. A cada nove anos (segundo algumas versões, anualmente), sete moças e sete rapazes deveriam ser sacrificados para alimentar o monstro. O Minotauro é morto por Teseu, que, para não se perder, marca o caminho no labirinto com um fio dado por Ariadne.

ÓRION

filho de Posêidon e Euríale, filha de Minos. Sobre Órion há diversas narrativas conflitantes: na *Iliada*, aparece apenas como uma constelação; na *Odisseia*, como amante de Eos, deusa da manhã, e como um imenso caçador.

PARCAS OU MOIRAS

na mitologia grega, filhas de Nyx (noite), controlam o destino dos mortais. Em outras versões do mito, são filhas de Zeus e Têmis. São três: Cloto, a fiandeira, fia o fio da vida e determina nascimentos e partos; Láquesis enrola o fio e distribui a sorte e os atributos; Átropos, a inevitável, responsável por cortar o fio

da vida.

PÉGASO

cavalo alado, filho de Posêidon e Medusa. Em algumas versões do mito, Pégaso sai do corpo de Medusa no momento em que ela é decapitada por Perseu.

PENÉLOPE

na *Iliada* e na *Odisseia*, esposa de Ulisses. Penélope espera o retorno de Ulisses por mais de vinte anos, criando estratégias para não ser novamente desposada. Uma de suas estratégias para adiar um novo casamento consiste em dizer que se casará assim que terminar uma manta que ela está bordando. Penélope, porém, desmancha seu trabalho todas as noites.

PERSEU

filho de Zeus e Dânae, é desafiado, em um torneio, a trazer a cabeça da Medusa como presente ao rei Polidecto, que acolhera Perseu e sua mãe na ilha de Séfiro, após os dois terem sido salvos do mar por Dictis. Com a ajuda de Atenas, Hades e Hermes, Perseu consegue decapitar a Medusa. (Em uma das versões do mito, é neste momento que nascem Pégaso e Crisaor.) Na volta para Argos, Perseu salva Andrômeda de ser sacrificada a um ser marinho e a desposa. Ao retornar para Séfiro, Perseu utiliza a cabeça da Medusa para derrotar seus inimigos e petrificar o rei, que pretendia desposar Dânae à força. Perseu ainda retorna a Argos e acaba por matar o avô, Acrísio, que havia lançado o neto e a filha ao mar, em uma caixa fechada.

PSIQUÊ, PSYCHE

cf. Eros.

QUIMERA

monstro híbrido de leão, cabra e serpente, filha de Equidna (cf. Cérbero) ou da Hidra; une-se a seu irmão Ortros (ou Orthos), um cachorro de duas cabeças; da união nascem dois tipos de leão, a esfinge e o leão de Nemeia.

TESEU

filho de Egeu, rei de Atenas, herói que vive diversas aventuras antes de retornar a Atenas e matar o Minotauro: mata Perifetes; derrota Sínis, filho de Posêidon; mata Phaia (ou porca de Krommyon), uma porca selvagem; mata Skiron, que assaltava suas vítimas e as dava como alimento a uma tartaruga marinha gigante; vence Kerkyon, homem de força descomunal; encontra Procrusto (ou Damastes, ou Polipémon), bandido que media suas vítimas em uma cama na qual elas deveriam caber perfeitamente, caso contrário, seriam esticadas ou cortadas até atingirem o tamanho correto. Após chegar a Atenas, Teseu encontra Medeia, sua madrasta, que conhece sua identidade e o procura envenenar. Teseu é salvo de tomar o veneno por seu pai Egeu, que o reconhece quando ele retira a espada. Medeia ainda procura enviar o enteado para lutar com o Touro de Creta, que só havia sido dominado antes por Hércules. Teseu, mais uma vez, consegue vencer o desafio. Por fim, com a ajuda de Ariadne, Teseu mata o Minotauro.

ZEUS

filho de Cronos; esposo de Hera, sua irmã; governa os deuses do Olimpo não

somente com autoridade, mas frequentemente também por força; em outras versões do mito predomina sua sabedoria. Zeus controla os acontecimentos da vida dos homens e dos deuses, mas não tem o poder de contrariar as Moiras sem sofrer consequências graves. (Na *Teogonia*, porém, Zeus é o pai das Moiras e o que determina pôr fim a todos os acontecimentos.) Nos mitos, a figura de Zeus aparece sobretudo nas narrativas que contam suas paixões por mortais (Dia, Dânae, Europa, Sêmele, Alcmene, Io, Aigina, Antíope, Calisto, Leda e Ganimedes). Seu papel como pai de outros mortais e de outros deuses, em geral, se restringe à procriação (Hércules é uma das poucas exceções); a maior parte das forças divinas que rege os homens na mitologia grega são outros deuses, como Hera, Hermes, Apolo e Atenas.

WILLIAM SHAKESPEARE

CALIBÁ

personagem da peça *A tempestade*, de Shakespeare, escrita entre 1610-1611. Calibá, filho da bruxa Sycorax, é um dos antagonistas da peça; torna-se escravo de Próspero, duque de Milão, e de sua filha Miranda, depois que o primeiro conquistou a ilha em que vive. Representa os instintos mais baixos e materiais, em oposição a Ariel, o outro servo, que representa o elevado e espiritual.

CORDÉLIA

filha do rei Lear, da tragédia homônima de Shakespeare. Cf. *King Lear*.

DESDÊMONA

esposa de Otelo, da tragédia homônima de Shakespeare. Cf. *Othello*.

FALSTAFF

personagem criado por Shakespeare que está presente em três peças do autor, *Henrique IV – parte 1*, *Henrique IV – parte 2* e *As alegres comadres de Windsor*. É

um soldado obeso e fanfarrão; em *Henrique IV* era amigo de adolescência do novo rei e é renegado por este, cena a que alude o poema de Tolentino. O personagem de Shakespeare inspirou inúmeras outras obras, entre as quais se destaca a ópera *Falstaff*, de Giuseppe Verdi (1893).

HAMLET

protagonista da tragédia homônima de Shakespeare escrita entre 1599 e 1602. A peça inicia com a aparição do fantasma do rei, que revela a Hamlet, príncipe da Dinamarca, ter sido assassinado por Cláudio, seu irmão. Este desposa a viúva, a rainha Gertrudes, e assume a coroa, o que desperta profundo desgosto em Hamlet. Aumenta seu sofrimento o amor por Ofélia, que é censurado por seu pai, Polônio, conselheiro do rei. Afastado de Ofélia e cada vez mais atormentado pelo desejo de vingança, após a visão do fantasma, Hamlet faz-se passar por louco com a intenção de confirmar a culpa do tio e vingar o pai. A culpa de Cláudio é confirmada por sua reação durante uma encenação teatral na qual se mostra como o rei fora assassinado. Após a encenação, a pedido do rei e de Polônio, que desejam saber quais as razões da loucura de Hamlet e suspeitam de que o príncipe tenha se tornado uma ameaça, a rainha chama o filho para uma conversa em seus aposentos. Percebendo que há alguém à escuta, atrás de uma tapeçaria, Hamlet assassina a pessoa, sem saber que se trata de Polônio. O conselheiro é enterrado às ocultas; Ofélia enlouquece com a perda do pai e comete suicídio. Para se livrar da ameaça em que Hamlet se transformara, Cláudio o envia à Inglaterra para ser assassinado. O príncipe consegue livrar-se da armadilha, mas não da tragédia final: Cláudio coloca-o em luta com Laertes, irmão de Ofélia, que também deseja vingar a morte de Polônio e, por isso, aceita lutar com uma espada envenenada; o rei, por sua vez, também envenena a taça que Hamlet deveria usar para aliviar o calor da luta. Ao final, Hamlet atinge

Laertes com a espada envenenada, mas também é ferido mortalmente; Gertrudes bebe por engano da taça envenenada; Hamlet consegue ferir Cláudio e fazer com que ele beba o que restou do veneno.

IAGO,

alferes de Otelo, arma as intrigas que levarão à tragédia final. Cf. *Othello*.

KING LEAR, REI LEAR

tragédia de William Shakespeare (1564-1616) escrita por volta de 1605. O tema pertence a um conjunto de narrativas lendárias sobre a história da Grã-Bretanha. Também estava presente na *História* escrita no século XII por Geoffrey de Monmouth, segundo o qual rei Lear teria vivido nos séculos VII ou VIII a. C. Mas, embora o motivo do rei e das três filhas fosse conhecido na época de Shakespeare, apenas na tragédia do dramaturgo inglês o rei enlouquece ao final e Cordélia é enforcada por seus inimigos. (Cf. Frey, 1991, p. 129). A tragédia conta a história da relação do rei, já velho, com suas três filhas – Cordélia, Gôneril e Regan – entre as quais ele pretende dividir seu reino e a quem pede uma declaração de amor e gratidão, a fim de calcular a herança de cada uma. As irmãs de Cordélia elogiam o rei por interesse, enquanto Cordélia se recusa a declarar seu amor de maneira falsa. Lear sente-se traído pela filha favorita, deserda-a e entrega todo seu reino a Gôneril e Regan, que, pouco a pouco, retiram do rei todo o poder e dignidade. Lear enlouquece; como companhia, restam-lhe o Bobo e o duque de Kent, que consegue conduzir o velho rei ao encontro do exército da França, onde vive Cordélia. Nesse ínterim, as filhas de Lear fazem de Edmundo, personagem ambicioso e sem escrúpulos, chefe do exército inglês. Edmundo vence os franceses, captura Lear e Cordélia e os

condena à morte. Lear consegue escapar da sentença, mas Cordélia não tem a mesma sorte e morre enforcada. Seu corpo é carregado pelo rei, que volta a delirar e, por fim, falece.

OTHELLO, OTELLO

Otelo, o mouro de Veneza, tragédia composta por Shakespeare por volta de 1604. Os personagens principais são Otelo, nobre e respeitado general mouro a serviço da República de Veneza; Desdêmona, esposa de Otelo (e filha de Brabâncio, um senador de Veneza) e Iago, ambicioso alferes de Otelo. Por não ter sido promovido, Iago planeja vingança contra Otelo e leva o mouro a crer que é traído por Desdêmona, embora esta seja doce, fiel e amorosa. A prova da traição seria um lenço de Desdêmona, roubado pela mulher de Iago e usado por este para armar a intriga. Otelo, tomado por ciúmes, acaba por assassinar Desdêmona e se suicida.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALIGHIERI, Dante. *Inferno*. Organização e edição de Márcia Cavendish Wanderley. Tradução de Jorge Wanderley. Rio de Janeiro: Record, 2004.

AUDEN, W.H. *Collected Poems*. Nova York: Modern Library, 2007, p. 239-240.

. *Collected Longer Poems*. Londres, 1968.

AVICENA. *Livro da alma*. Tradução, introdução, notas e glossário de Miguel Attie Filho. São Paulo: Globo, 2010.

BARKER, J. A. *The Peregrine, The Hill of Summer & Diaries*. In: *The Complete Works of J.A. Baker*. Introduction by Mark Cocker & Edited by John Fanshawe. Nova York: Collins, 2011.

BAUDELAIRE, Charles. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1975.

BISHOP, Elisabeth. *The Complete Poems 1926-1979*. Nova York: Farrar, Straus and Giroux, 1983.

BONNEFOY, Y. *L'improbable et autres essais*. Paris: Gallimard, 1992.

British Psychological Society. "A Short History of the British Psychological Society". Disponível em [http://hopc.bps.org.uk/hopc/histres/bpshistory/shorthistory\\$.cfm](http://hopc.bps.org.uk/hopc/histres/bpshistory/shorthistory$.cfm) (acesso em 2 de maio de 2014).

Britten-Pears Foundation. Disponível em <http://www.brittenpears.org/index.php> (acesso em 5 de maio de 2014).

CAMÕES, Luís de. *Os lusíadas*. Introdução, fixação do texto, notas e glossário de Vítor Ramos. São Paulo: Cultrix, 2009.

Comité Jean Cocteau. Site Officiel. Disponível em <http://www.jeancocteau.net> (acesso em 12/10/2014).

Dartmoor Prison Museum: <http://www.dartmoor-prison.co.uk/> (acesso em 23/11/2014).

ELIOT, T. S. *Quarta-Feira de Cinzas*. Tradução de João Paulo Feliciano. Lisboa: Hiena Ed., 1994. (ed. bilíngue).

FONTELA, Orides. *Poesia reunida*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

GANTZ, Timothy. *Early Greek Myth: A Guide to Literary and Artistic Sources*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1996. 2 vol.

HELIODORA, Barbara. *Falando de Shakespeare*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

HOPKINS, G. M. *Poemas*. Tradução de Aila de Oliveira Gomes. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

. “Antologia de poemas de Gerard Manley Hopkins”. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. Disponível em http://www.ihuonline.unisinos.br/index.php?option=com_content&view=article&id=2338&secao=282&limitstart=4 (acesso em 13/05/2014).

JUNQUEIRA, I. *A sagração dos ossos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

MONTALE, Eugenio. “I limoni”. In: *Tutte le poesie*. Milão: Mondadori, 2007, p. 11-12.

. “Os limões”. In: *Ossos de sépia*. Tradução, prefácio e notas de Renato Xavier. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 33-34.

MORAES, Vinicius. “O espectro da rosa”. In: *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1987.

NERVAL, Gérard de. “El desdichado”. *Ouvres*. Paris: Galimard, 1958.

OLIVEIRA, Marly de. *Explicação de Narciso*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1960.

ORTEGA y GASSET, José. *Espíritu de la letra: al margen del libro*. Madri: Alianza Editorial, 1986.

PESSOA, Fernando. “Eros e Psiquê”. In: *Mensagem*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, 6ª ed., Anotações de Maria Aliete Galhoz, p.232-33.

. *Obras em prosa*. Organização, introdução e notas de Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1986.

PLATÃO. *A República* ou Sobre a justiça, diálogo político. Tradução de Anna Lia Amaral de Almeida Prado; revisão técnica e introdução de Roberto Bolzani Filho. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

PORTO, Sergio. *FEBEAPÁ 1, 2 e 3*: Festival de besteira que assola o país. Stanislaw Ponte Preta. Prefácio de Millôr Fernandes. Ilustrações originais de Jaguar. Posfácio de Berenice Cavalcante. Rio de Janeiro: Agir, 2006.

PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido – No caminho de Swann*. Trad. Mário Quintana. São Paulo: Globo, 1972. 2. ed.

SADIE, Stanley. org. *Dicionário Grove de Música*. Rio de Janeiro: Zahar, 1996.

SHAKESPEARE, William. *154 Sonetos*. Tradução de Thereza Christina Rocque da Motta. Rio de Janeiro: Ibis Libris, 2009.

. *A megera domada*. Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 1994.

. *Hamlet*. Londres: Penguin, 2001.

. *Júlio César*. Tradução de Carlos Lacerda. Rio de Janeiro: Record, 1965.

. *Julius Caesar*. Ed. T. S. Dorsch. Londres e Nova York: Routledge, 1994.

. *O mercador de Veneza*. Tradução de Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Lacerda, 1999.

. *O rei Lear*. Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 1994.

. *Otelo, o mouro de Veneza*. Tradução de Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Lacerda, 1999.

. *Romeu e Julieta*. Tradução de Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Lacerda, 2004.

TOLENTINO, Bruno. *A balada do cárcere*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

. *A imitação do amanhecer*. São Paulo: Globo, 2006.

. *As horas de Katharina*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

. *As horas de Katharina*. Com a peça inédita *A andorinha, ou: A cilada de Deus*. Org. Guilherme Malzoni Rabello e Martim Vasques da Cunha. Comentários e notas: Juliana P. Perez e Jessé de Almeida Primo. Rio de Janeiro: Record, 2010.

. *Anulação & outros reparos*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998. Ed. ampliada e revista pelo autor.

. *O mundo como Ideia*. São Paulo: Globo, 2002.

. *Os deuses de hoje*. Rio de Janeiro: Record, 1995.

. *Os sapos de ontem*. Rio de Janeiro: Diadorim, 1995.

Verdi 200. <http://www.giuseppeverdi.it> (acesso em 21/10/2014)

VIRGÍLIO. *Eneida*. Trad. e notas de Odorico Mendes. São Paulo: Ateliê Editorial. Campinas: Editora da Unicamp, 2005.

WILDE, Oscar. “The Ballad of the Reading Gaol”.
<http://www.poets.org/poetsorg/poem/ballad-reading-gaol> (acesso em 23/11/2014).

YEATS, William Butler. *Poemas*. Sel., trad. e notas de Paulo Vizioli. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

NOTAS DAS VARIANTES E OBSERVAÇÕES

Jessé de Almeida Primo

Alguns poemas constantes na segunda parte, “Os delírios na cela”, foram extraídos ao *Le vrai le vain* (Ed. Actuels, Collection La Part du Feu), doravante LVLV, e *Au colloque des monstres* (ACDM), impresso no mesmo ano de LVLV para ser distribuído entre amigos do autor, e mais tarde incorporado ao volume *O mundo como Ideia* (2002), na primeira parte (“Lição de modelagem”).

ⁱ Imagem que também aparece em *As horas de Katharina*, no poema “A andorinha” (“Renunciara ao esforço,/ fechava os olhos à luz/ que lhe punha sobre o dorso,/ sombra de grade, uma cruz...”), não por acaso, também um livro cujo personagem título vive em clausura.

ⁱⁱ Imagem também presente nos tercetos “Travessias”: Se eu não tentasse aquela travessia// lograria um soneto, uma balada,/ uma estrofe outra vez? “Não, nunca mais,/ (disse-me mentalmente)...” *O mundo como Ideia*, p. 156.

ⁱⁱⁱ No encarte do CD *O escritor por ele mesmo* (IMS, 2001), o trecho aparece em vernáculo: “Acredite-o ou não!”

^{iv} Na primeira edição de 1996, aparece “mostro”, sem o “n” nasalado.

^v Imagem recorrente na obra de Tolentino. Cf. *A imitação do amanhecer*, na terceira parte do livro, os sonetos 117 a 124, cuja imagem principal é a dos flamingos levantando voo ao pôr do sol.

^{vi} Va.: “Epithalamium”, latim em LVLV. Poema originalmente escrito em francês, depois em inglês, em *About the hunt*.

^{vii} Va.: “ao final. Desse pão”.

^{viii} Va.: “que fora seu fermento,”.

^{ix} Va.: “que é toda a sua fome,”.

^x Va.: “mal se lhe dera ao corpo”.

^{xi} Va.: “A alma chama o amante”.

^{xii} Va.: Em LVLV, o ponto final encerra o verso.

^{xiii} Va.: “O corpo, impartilhável,”.

^{xiv} Va.: “E a ti [...] que parte toca”.

^{xv} Va.: “nessa partilha [...] ó fábula,”.

^{xvi} Esse tema também foi tratado no poema “On Vermeer: The Bath of Diana”, em *O mundo como Ideia*, p. 222.

^{xvii} Versão vernácula, e maior, de “La Méduse Amoureuse”, poema introdutório de ACDM (Cf. *O mundo como Ideia*, p. 181).

^{xviii} Versão vernácula, com uma estrofe a menos, de “L’Hypothèse”, poema dois

de ACDM (Ibidem).

^{xix} Va.: “ah fica[,] reconduz aos fragmentos”.

^{xx} Va.: “mas no feudo da carne já se acendia a ausência[...]”.

^{xxi} Va.: “adeus, eu tinha vindo” a mão dizia,”.

^{xxii} Va.: “a nossa tinha sido”.

^{xxiii} Va.: Em LVLV essa estância está entre parênteses.

^{xxiv} Va.: “da alma[,] onde descer”.

^{xxv} Va.: “beirando uma água exata, justo ao eco[:]” Obs.: “Junto” no lugar de “justo” não parece ser uma variação, mas uma correção, uma vez que “justo” não faz sentido no verso. Tal se confirma no original francês onde se lê: “où gît l’écho,” i.e, “onde habita/reside/se encontra o eco”, ou seja, “gît”, que dá ideia de proximidade, relaciona-se naturalmente com estar “junto”.

^{xxvi} Va.: “a nós que partilhamos, resta agora”. Obs.: Minúsculo em LVLV.

^{xxvii} Va.: “que [o restante] reflexo”.

^{xxviii} Va.: “já não é prova de presença e este amor”.

^{xxix} Va.: “a de nossas manhãs, [a] que se veste”.

^{xxx} Va.: “[...]E eis que um vento em teus cabelos, coisa”.

^{xxxi} Va.: “às mãos que um sonho abandonara à terra[;]”.

^{xxxii} Va.: O verso começa com minúscula em LVLV.

^{xxxiii} Va.: “Acorda-os com teu leve, manso grito.”

xxxiv Va.: “Sono de todas as lembranças, luz,”.

xxxv Va.: Em LVLV não há vírgula no final do verso.

xxxvi Va.: “nos faz surgir, resto mortal, do rastro”.

xxxvii Va.: “imemorial do sangue,”.

xxxviii Va.: “nos olhos que são teus, que foram dela[,]”.

xxxix Va.: Em LVLV não há vírgula após “aqui”.

xl Va.: “o peso que teu sopro pôs na brisa”.

xli Va.: “e[...] afinal restaurada[...]”.

xlii Va.: “à margem de uma luz fragmentada.”

xliii Poema publicado originalmente em francês, em 1971, no volume *Le Vrai Le Vain*, acompanhado de sua versão em vernáculo, e sem título.

xliv Va.(LVLV): “daquela queimadura,”.

xlvi Va.: “Ao desdobrar o dia”.

xlvi Va.: “atendi tua sede”.

xlvi Va.: “que ele era [...] tua presa”.

xlvi Va.: “campo de amor, [...] extremo”.

xlvi Va.: “revés ante a beleza;”.

¹ Va.: Essa conjunção, em LVLV, está com “M” minúsculo porque o verso anterior termina com ponto e vírgula.

- li Va.: “Semeou tais reflexos”.
- lii Va.: “para que tudo unido”.
- liii Va.: “E vejo-te do mar”.
- liv Va.: “tanta opaca vertigem”.
- lv Va.: “e tudo que não basta[,]”.
- lvi Va.: “para cair aqui[,]”.
- lvii Va.: “Mas aqui não disponho”.
- lviii Va.: de socorro nenhum[;]”.
- lix Va.: “à força de servir-te”.
- lx Va.: “talvez só reste o sonho.”
- lxi Va.: “daquelas mãos”.
- lxii Va.: “para desamparar-te.”.
- lxiii Va.: Sem vírgula em LVLV.
- lxiv Va.: “sigo-te aonde te afogas,”.
- lxv Va.: “[talvez só seja] um sonho[,]”.
- lxvi Va.: Em LVLV, o verso encerra com ponto e vírgula.
- lxvii Va.: “com eles, se parece”.
- lxviii Va.: “toda a uma claridade;”.

lxix Va.: “de um excesso de luz”.

lxx Va.: “que me nutriu de longe,”.

lxxi Va.: “essa luz, minha presa”.

lxxii Va.: “longamente esperada”.

lxxiii Va.: “parte de minha febre,”.

lxxiv Va.: “Minha doce ferida,”.

lxxv Va.: “amemos este corpo,”.

lxxvi Va.: “este prazo no opaco.”

lxxvii Va.: “Aqui só resta a sombra”.

lxxviii Cf. o poema de Tolentino, “Ariadne’s Death”, publicado em *Oxford Poetry Now*, n. 3, 1977, p. 11.

lxxix Trecho da segunda parte do “quinto canto” do poema dramático *Au colloque des monstres* (“Um extrait du dit Lais – Précédé et suivi de ce qu’endit l’Auteur”), do mesmo ano de LVLV, mas só publicado em *O mundo como Ideia*, em 2002.

lxxx Há uma variante em inglês dessa terceira parte chamada “The Argument”, publicada na revista *OPN 2Michaelmas* 76, p. 6, XXX, C.: “What of the flesh,/so quick, so much,/what of the touch?// The body is so crumble.// And what of the shadow/ wich fills the wound,/ what of the light?// , The bed is double.// Love, beloved other,/what of you?/ What of the visible/ wich dooms the invisible?// There is no visible.// But the vision, what/ of the vision? Blind/ the eyes, the lips,/ the lasting cries?// Beyond, behind.”

lxxxi Nona estância da segunda parte de *Au colloque des monstres*. Cf. nota

anterior. Va.: “Tuas mãos[,] às vezes, vindas tocar” e também aparece em LVLV.

lxxxii Va.: “o mármore espalhado da manhã.”

lxxxiii Va.: “e via-se”.

lxxxiv Va.: “a beber [...]do [...]orvalho desse amor”.

lxxxv Va.: “extremo. E veio a neve, a inaudível”.

lxxxvi Va.: “garganta. E subiram”.

lxxxvii Va.: órion e a tarde, desemparelhados[.]

lxxxviii Sem título em LVLV, p. 52.

lxxxix Va.: sem vírgula no final do verso. Ibidem.

xc Va. sem vírgula neste verso. Ibidem.

xc i Va.: vírgula no lugar da exclamação. Ibidem.

xc ii Va.: “tu[...] que guiaste um vago”. Ibidem.

xc iii Va.: no lugar da segunda vírgula, interrogação. Idem, p. 54.

xc iv Va.: “a erguer uma lanterna,” Ibidem.

xc v Va.: “uma irreal [...] cisterna” Ibidem.

xc vi Va.: “o poço de um som [...] oco.” Ibidem.

xc vii Va.: “à mais seca, à mais erma” Ibidem.

xc viii Va.: ponto e vírgula no final do verso. Ibidem.

^{xcix} Va.: O verso começa com letra minúscula. Ibidem.

^c Va.: “Ela conhece os remos” Ibidem.

^{ci} Va.: não há vírgula neste verso. Ibidem.

^{cii} Va.: no lugar do ponto, ponto e vírgula. Ibidem.

^{ciii} cf. nota 115. Ibidem.

^{civ} Va.: “Asa que [em vão] se eleva” Ibidem.

^{cv} Va.: dois pontos no final do verso. Ibidem.

^{cvi} Cf. nota 115. Ibidem.

^{cvii} Cf. “A morte do mastim” (“E se ele viver o bastante,/ se ele viver para contar/ que o que ele foi despedaçar/ entregou-se em voo rasante/ à mandíbula desdentada.” In: *Os deuses de hoje*, p. 81) também “Um ofício de sombras”: “Eis que o bicho, entretanto, abrindo os dentes,// ia soltando as presas na imprevista/ risada da memória, endereçada/ à sempre solidão de cada artista//quando a emoção fulgura atravessada daquelas procissões espectrais/ que cortam o tempo em dois, como a dentada// da morte o para sempre e o nunca mais...” In: *O mundo como Ideia*, p. 255-56; e “Os faróis” de Baudelaire, in: *O mundo como Ideia*, p. 102-03.

^{cviii} Imagem recorrente em outras obras de Bruno Tolentino, em *A imitação do amanhecer* e no último soneto de “A imitação da música”, de *O mundo como Ideia*.

ÍNDICE DE TÍTULO E PRIMEIROS VERSOS

A corça

A gralha

A moldura vazia

“A noite era um regato

A paixão segundo nós mesmos

A paixão segundo nós mesmos

“A perfeição da forma é para a alma:

A queda

A rolha

A teia

A última cotovia

A vida toda de costas

Ah, tem piedade dessa pobre gente

“Ali a rosa afoga a fantasia

Amadureci aos poucos

“Ao pé da letra agora, em minha vida

“Apolo apaixonado perseguira

Ariadne em Naxos

As enamoradas

– As voragens da carne

“Como à camélia que caiu do galho

Como a mulher de Lot, que saudosa

– Deixai, deixai que eu morra. Ou que se cale
“Demorou-se a crescer entre meus braços

Descobertas

Descobre-se que a paixão

Dorme, Minotauro, Mouro

– “Duas mãos, às vezes, vindas tocar

E a completar a cena um comentário

“E ali deixei-me estar, com aquele horror

E eis que agora, Senhor, tudo é imperfeito

“E eis que é tarde demais. É tudo triste.

É então que aquele pária das próprias ilusões

E eu, que odeio tudo o que recordo

E lhe cantei então este acalanto:

“É que eu me apaixonei pela Medusa

E sobre a terra não

“Em busca da origem

Epitalâmio

Era o 212!

Eros a Psiqué

“Esplendor, geometria do perfeito

“Eu entendo a Ariadne abandonada

“Eu fui dizer ao vento o que eu te disse

“Eu prefiro Ariadne, essa irmã

“Fica a alma curvada

“Galgar para te olhar a coisa escura

“Hoje sei que o desastre está completo:

Il sospiroso

Ímpar

Impasse

Instabilidade

Legado de Ácteon

“Mas a troca é difícil, a moeda

“Mas afinal quem parte? Penso em Dido

“Mas olhava-te, olhava-te passar

– Mas quando volta por aqui a lua

“Mas quem sabe a Medusa

Mas quem sabe...

Medusa enamorada

“Medusa que esse amor entristeceu

“Meu sangue, estás à beira

(Não é assim que ele fala;

“Não necessito mais contradizer-te

Naquele peito exausto porque humano

No labirinto

“Nosso amor, como tudo nesta vida:

Nunca entendi que o coração sofresse

“O anjo que eu vi cair caiu de bruços

O cárcere que os ingleses

O cisne

O diálogo da alma e do desejo

“O eco do infinito, sempre rente

O espectro da rosa

O espírito da letra

O gnomo

O mal-entendido

O monstrengo

O narrador confessa a simbiose das almas

O numeropata

O pavão

O perigo para a criatura

O poeta que cantou Jeanne Duval

O pomar à tarde

O pórtico

O que eu por fim lhe disse:

“O que me deste foi uma medida

O que me disse? O mais grave

O reflexo e a imagem

O último acalanto

“Os prismas do desejo (ou do cristal)

“Pelo banho silvestre da Artemisa

“Pensei: se ela voltar da letargia

“Penso na namorada do mastim

Perfeição, imperfeição

“Perfeito, doloroso rosto

“Ponho estes versos onde pões o olhar.

Por lá o Outono chega anunciado

“Porque o anjo caído despe a pluma

“Quando tudo era brisa no arvoredor

– “Que fazer da carne

“– Que queres do visível

Quer amanheça ou não, desaparece

Remorsos

– Sabes de que sumo

Seis formidáveis frontões

Só a visão de Deus é suficiente.

“Sono de todas as lembranças, morte

“Tive tudo o que quis, e o que não quis

“Tristíssima a canção do que dizia

Trompe l'oeil

Tudo é memória. Porque a vida corta

Um prelúdio

Vesperal

Bruno Tolentino nasceu em 12 de novembro de 1940, no Rio de Janeiro, e faleceu em São Paulo, em 27 de junho de 2007. Viveu em diversos países europeus entre 1964 e 1993; publicou no exterior *Le vrai le vain* (Paris, 1971) e *About the hunt* (Oxford, 1978). No Brasil, *As horas de Katharina* (1994); *Os deuses de hoje* (1995); *Os sapos de ontem* (1996); *A balada do cárcere* (1996); *Anulação & outros reparos*, edição definitiva (1998); *O mundo como Ideia* (2002) e *A imitação do amanhecer* (2006).

Este e-book foi desenvolvido em formato ePub
pela Distribuidora Record de Serviços de Imprensa S. A.

Balada do cárcere

Wikipédia do autor:

https://pt.wikipedia.org/wiki/Bruno_Tolentino

Blog do autor:

<https://brtolentino.wordpress.com/>

Skoob do autor:

<https://www.skoob.com.br/autor/5186-bruno-tolentino>

Skoob do livro:

<https://www.skoob.com.br/a-balada-do-carcere-605786ed605813.html>

Sinopse do livro:

http://www.record.com.br/livro_sinopse.asp?id_livro=29364